

**Università degli Studi di Napoli Federico II**

**Dottorato di ricerca in Filologia moderna**

**Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo**

---

**Tesi di dottorato**

**Ciclo XXVIII**

**Montale e la musica:**

**«Quel regno di fuochi fatui e cartapesta»**

**Candidato: Dott. ssa Maria Silvia Assante**

**Tutore: Prof. Antonio Saccone**



**Napoli 2016**

## Indice:

Introduzione	p.3
Invito all'ascolto	p.10

### Ouverture:

1. Preistoria di un cantante mancato	
1.1 Una tradizione di famiglia	p.12
1.2 Il barbiere Pecchioli e il basso Mansueto	p.16
1.3 Il Maestro Ernesto Sivori	p.19

### Capitolo primo:

1. 1916: Esordio di Montale critico	p.25
2. 1917: Montale incontra Debussy	p.31
2.1 Impressioni e impressionismo	p.32
2.2 La letteratura è musica: <i>Ministrels</i>	p.40
3. 1916-1922: <i>Accordi</i>	
3.1 «Il teatro e la vita non son la stessa cosa»	p.48
3.2 'Prova a sezioni': la voce degli strumenti	p.51
4. Assolo di <i>Corno inglese</i> ed altri <i>Ossi</i> musicali	
4.1 «Una musica piena di sconnessione, metri e ritmi»	p.60
4.2 I silenzi dei <i>Limoni</i> e la baraonda di <i>Caffè a Rapallo</i>	p.68

### Capitolo secondo:

1. 1929-1939: <i>Le Occasioni</i>	
1.1 L'occasione di un Souvenir	p.76
1.2 Fermacarte	p.87
2. <i>Mottetti</i>	
2.1 I rumori della modernità	p.92
2.2 Non solo canzonette	p.96
2.3 Subdole barcarole	p.104
2.4 Il ricordo <i>engloutie</i> : Debussy e Delibes	p.108
3. <i>Madrigali</i>	
3.1 Sacro e pagano	p.114
3.2 Un richiamo per la Volpe	p.117
4. 1943-1956: <i>La Bufera e altro</i>	
4.1 Un inferno antimusicale	p.124
4.2 Totentanz	p.129
4.3 L'addio al canto	p.133

Intermezzo	p.137
------------	-------

### Capitolo terzo: Il secondo mestiere

1. 1948-1973. Storia di un chroniqueur al «Corriere»	p.138
2. L'analfabeta musicale	p.145
3. Paradosso della cattiva musica	
3.1 Backstage	p.151
3.2 Elogio di un Paradosso	p.153
4. <i>Prime alla Scala</i>	p.163

### Capitolo quarto: Ritratti

1. 1954-1967. La Scala di Montale	p.170
1.1 La danzatrice stanca	p.180
2. Il musicista Stravinskij	p.184
3. Direttori d'orchestra: l'Artigiano e il Leopardo	p.193
4. Cantanti: dive e fantasmi	p.201
4.1 La seconda voce	p.206
5. Pubblico e Claque	p.211
6. Regia	p.221

### Capitolo quinto: Ancora musica (?)

1. «Prima la musica, poi le parole»: il verso musicato	p.226
1.1 Montale librettista	p.233
2. Alienazione dodecafónica	p.236
3. 1966- 1981. <i>Satura, Diari e Quaderno</i>	
3.1. Gli armonici di una poesia-prosa	p.245
3.2 La musa minore	p.250
3.3. Eusebio ed altre maschere	p.252
4. Antologia Sinfonica	p.260

Abbreviazioni bibliografiche	p.275
------------------------------	-------

Bibliografia	p.276
--------------	-------

## Introduzione

Lo scopo di questo lavoro è tentare una sistemazione, in ordine cronologico e tematico, di tutto quanto riguarda la presenza della musica nella saggistica e nella versificazione di Montale.

Montale aveva una grande passione, nota spesso solo agli specialisti, che, per i primi anni della sua vita, sembrava potesse diventare persino il suo mestiere: il canto. Quest'amore sarà "basso continuo" di tutta la sua esperienza sia professionale che personale ma soprattutto poetica. Il rapporto di Montale con la musica non è secondario nella comprensione della sua poetica, non si esaurisce alla sola citazione più o meno esplicita ma è vasto e duraturo ed è praticamente onnipresente in qualsiasi aspetto della produzione dell'autore. Sin dalle prime prove poetiche infatti è possibile scorgere il filo rosso della musica, prima evidentissimo nei titoli delle raccolte (*Accordi*) e delle poesie (*Ritmo*, *Ministrels*, *Suonatina di pianoforte ...*), poi sempre più sommerso, celato, alluso. Andare alla ricerca della traccia musicale significa infatti non solo rilevare assonanze, citazioni esplicite dal mondo dei libretti del melodramma ma anche tener conto di quanto «immersa nella melma del teatro» fosse la vita del poeta. Necessaria, a tal proposito, è sembrata la premessa, prima dell'inizio vero e proprio del lavoro di analisi, di una "Ouverture" in cui ripercorrere le prime fasi della biografia montaliana relative all'iniziazione musicale (il famoso episodio del padre che lo trascina via dal teatro prima della fine della *Sonnambula* per andare a cena), la scoperta e l'allenamento della sua voce fino alla morte del Maestro Sivori che Montale lesse quale segno del destino di una definitiva chiusura delle porte del mondo del canto lirico. Tutto questo è l'humus dal quale nasce il Montale poeta che si farà le ossa soprattutto confrontandosi con lo scoglio della musica delle parole. Debussy è il suo primo e più grande alleato. La prima poesia di Montale è infatti piena di effetti sonori, ritmici ed immaginifici che possono essere compresi solo dopo essersi confrontati con ciò che il giovane poeta aveva potuto imparare dalla lezione di Debussy. Il concerto al Carlo Felice del 1917 segna infatti una data importantissima nella formazione montaliana: la sua poesia, ancora immatura, tenta tutte le possibilità di stare al passo con quella musica così carica di suggestioni. Da questo incontro nascerà *Ministerls*. Sono gli stessi anni in cui il giovane poeta si sta cimentando con *Accordi*, la sua prima raccolta

organicamente strutturata. Assolutamente immature, le poesie dei sette strumenti musicali (*Violini, Violoncelli, Contrabbassi, Flauti – Fagotti, Oboe, Corno inglese, Ottoni*) contengono molti temi ancora costretti entro un linguaggio che deve ancora troppo alle letture e agli ascolti del giovane Eugenio. Queste poesie sono però, allo stesso tempo, cariche di idee, di potenzialità pronte ad esplodere. L'analisi di queste liriche dimostra cosa significhi effettivamente per Montale "imitare gli strumenti". Ciò che è coinvolto non è infatti solo l'aspetto sonoro ma anche quello formale. L'imitazione allora porterà il poeta a riversare nella sua poesia anche quanto appreso dalle lezioni con il Maestro, compreso tutto ciò che riguarda la costruzione stessa del testo calco quasi mimetico di molte forme musicali: dal minuetto all'aria, dalla sconnessa melodia debussista a quella infinita wagneriana. Tutti questi riferimenti, spesso slegati e fini a se stessi in *Accordi*, sono fusi e fatti magistralmente funzionare insieme nella complessa macchina lirica di *Corno inglese*. Unica degli *Accordi* a rifluire negli *Ossi*, *Corno inglese* contiene in nuce molte soluzioni di un Montale più maturo e conserva in sé molte suggestioni del Montale esordiente. L'analisi qui fatta tiene conto degli innumerevoli, e spesso recentissimi, commenti mantenendo un discrimine puramente musicale quale fulcro della nostra attenzione. La sua lettura anticipa quella degli *Ossi di seppia* per la quale sono stati scelti dei campioni per poter dare un'immagine completa di quello che Montale doveva alla musica: il silenzio, le parole, le situazioni sono utilizzate dal poeta come elementi di una partitura o parte di uno spettacolo. Nei *Limoni* Montale comprende, con largo anticipo rispetto alle trovate della musica contemporanea, il valore musicale del silenzio. In *Caffè a Rapallo* l'omaggio all'amico e poeta Sbarbaro diventa occasione per una personalissima messa in scena di un atto della *Bohème*. Il libretto della *Tosca* di Puccini diventa un enorme serbatoio dal quale il poeta attinge in maniera ancora molto scoperta termini e sintagmi per la propria poesia.

Una nuova fase è quella segnata dal trasferimento a Firenze e soprattutto dall'incontro del 1933 con Irma Brandeis, oggetto di analisi del secondo capitolo. Montale, nelle *Occasioni*, riversa tutto quanto appartiene alla propria storia creando delle "poesie – monumento" in cui vengono celebrati piccoli momenti, particolari, piccoli oggetti, persino nomi assoluti, nel senso etimologico, cioè sciolti da qualsiasi legame apparente, estratti dalle situazioni, dall'evento contingente, dal contesto. Nasce così *Keepsake*. Quasi sempre, dagli *Accordi* in poi, lì dove il tema musicale è dominante, che riguardi l'oggetto o il

modo, diminuisce il valore lirico di una poesia (quasi ulteriore dimostrazione dell'assunto montaliano secondo cui ad una musica, quella dei versi, non può essere sovrapposta una seconda musica a meno che questi non siano «brutti»). Il caso di *Keepsake* è però interessante per le implicazioni a cui esso porta. Composta essenzialmente da un elenco di citazioni sintetiche, spesso solo nominali, di operette, la poesia subirà nel tempo un progressivo oscuramento, già previsto dal poeta, perché celebrazione di un'espressione di un mondo destinato a scomparire, appunto quella dell'operetta. L'anziano Montale, in una poesia degli anni '70, confrontandosi con il suo passato, ridurrà questo souvenir dell'operetta a fermacarte, a *Presspapiers*, sottraendo a questo l'ultima possibilità di comunicare ancora qualcosa, sottraendo a quel mondo, un tempo capace di ritrasmettere la sua magia anche solo al nominarlo, tutta la sua carica memoriale, riducendolo a qualcosa di immobile, di statico, di morto. Ma è Irma Brandeis a far risuonare una nuova musica nelle poesie di Montale. A lei il poeta innalza i suoi *Mottetti*, canti sacri, brevi, carichi di messaggi criptati, incomprensibili e misinterpretabili senza l'aiuto dell'epistolario che ci fa da terreno solido per tentare una serie di ipotesi. I *Mottetti* non esauriscono il rapporto musicale alla loro sola costruzione: essi sono ricchi di riferimenti disparati, compreso un interessante e sotterraneo ricorso a suggestioni echeggianti la poesia di Paul Verlaine (promotore del motto "la musique avant toute chose") ognuno dei quali sapientemente calibrato dal poeta. La ricorsività di alcuni segnali ci permette una sistemazione della materia. I *Mottetti* non si aprono con un suono bensì con un rumore, quello del primo mottetto *Lo sai debbo riperderti ...*, segnale di un'intromissione esteriore che blocca o impedisce il manifestarsi dell'epifania di Irma che, ormai partita, Montale continua a sentire presente sottoforma di diversi segnali, soprattutto di musiche. Il rumore e le danze, nel quinto *Addii fischi nel buio*, sono interferenze del mondo esterno, della Storia che si frappone alla realizzazione dell'idillio amoroso fra i due. Una storia, quella tra Montale e Irma Brandeis, dopo il suo ritorno in America nel '33, che sarà soprattutto epistolare. E, infatti, nelle lettere il poeta non rinuncia a costruire con la sua Irma un corredo di privatissimi segnali, le "canta" canzonette, le suggerisce ascolti. Dalle lettere alla poesia, le citazioni da canzonette sono degli ammiccamenti alla destinataria che potrà riconoscersi in queste. Nelle canzonette, da *Amor amor, portami tante rose* del sesto mottetto *L'anima che dispensa* a *Non ti scordar di me* del sedicesimo *Il fiore che ripete*, il poeta condensa i propri ricordi, rende viva, la presenza dell'assente. I due si diranno addio un'estate del '34 e attorno a quell'estate si

concentrano i mottetti più dolorosi. Anche quest'evento avrà la propria colonna sonora, quella dei *Racconti di Hoffman* di Offenbach, motivo attorno al quale si costruisce il complesso ventesimo mottetto *La gondola che scivola*. Ma la voce di Irma, nonostante il suo ricordo rischi di essere inghiottito dalla distanza e dal tempo, è vivida. Quando Montale disegna l'apparizione più concreta della donna lo fa, infatti, in *Infuria sale o grandine* rievocando in poesia il canto di una voce sopranile, quella dell'Indiana Lakmè che intona l'aria delle Campanelle.

L'amore per la poetessa Maria Luisa Spaziani sarà invece cantato con tutt'altre sonorità: quelle dei pagani *Madrigali*. Il linguaggio insegue nuove promesse, ben più carnali di quelle portate dall'eterea virtuosistica e lontana voce di Irma. Non ci saranno più parti cantate ma allusioni e riferimenti al colore vermiglio del *Trovatore* di Verdi, a termini tecnici musicali, attraverso cui il poeta rappresenta la propria goffa incapacità di aderire al mondo alla stessa maniera istintiva della donna, a episodi quotidiani, a richiami attraverso cui ricostruire questa nuova primavera del poeta. I *Madrigali* sono però una parentesi felice all'interno dell'agitata raccolta del 1956 *La Bufera ed altro*. Anche in questa, come per i *Mottetti*, è stato possibile isolare dei temi musicali che vibrano e imitano il cupo rombo della guerra fattasi in poesia tempesta. I rumori allora, se la storia ha ormai fatto il suo violento ingresso nella poesia di Montale, diventano il corrispettivo per eccellenza della barbarie della nostra società, della realtà oggettiva. Nello sfruttare tutte le possibilità anti musicali della parola Montale sembra ricalcare molte soluzioni, da lui deprecate, della musica contemporanea specchio di un mondo anti-umano. Le danze, e in particolar modo la *Sagra della Primavera* di Stravinskij, accompagnano inquietantemente l'ingresso in scena di messi infernali, rendendo concreto e presente un male ontologico. Tutto quest'apparato assordante sembrerà non lasciare spazio al canto, metterà in discussione persino la promessa salvifica di Irma sublimatasi in Clizia.

La prima parte dedicata alla poesia e la seconda, dedicata all'analisi del secondo mestiere di cronista musicale, sono separate da un Intermezzo. L'esergo ha la funzione di farci calare in un diverso mondo, in una nuova fase, anche esistenziale, del poeta. Nel ricordare Montale, suo compagno di stanza al «Corriere della sera», Indro Montanelli racconta di quando il poeta, trovatosi in redazione dinanzi ad un registratore, avendo la possibilità, per la prima volta di ascoltare la propria voce dall'esterno, come se fosse un altro, non esitò ad

intonare, improvvisamente, a pieni polmoni, *Il balen del tuo sorriso* dal *Trovatore* di Verdi, generando grande stupore in tutti i dipendenti del giornale.

Milano è la città del «Corriere della sera» e del Teatro alla Scala. Attorno a questi due fulcri ruoterà la vita di Montale dagli anni cinquanta in poi. Il primo lavoro stabile, l'esigenza di uno stipendio fisso sembrano però non lasciare più spazio alla poesia che rispunterà fuori proprio da quella prosa a cui Montale è costretto quotidianamente. Montale non fu solo poeta ma fu anche, e per quasi trent'anni, giornalista, dal 1954 recensore ufficiale, per l'edizione pomeridiana del «Corriere», il «Corriere d'Informazione», degli spettacoli scaligeri ed inviato ai Festival di Venezia e Spoleto. Nel terzo capitolo si tenta di ricostruire la storia di questo nuovo mestiere di Montale anche attraverso la testimonianza di un epistolario inedito, consultato presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea, fra il poeta e il critico musicale Massimo Mila, al quale dedicherà nel '46 il *Paradosso della cattiva musica*. Dipendente del «Corriere» dal 1946 Montale approderà alla critica musicale, in maniera non ufficiale, nel '51 recensendo la prima della *Carriera di un libertino* di Igor Stravinskij, su libretto del poeta Auden. Montale non era nuovo alla recensione musicale se consideriamo che il suo esordio di critico musicale, sotto lo pseudonimo di Vittorio Guerriero sul «Piccolo» di Genova, nel 1916, fu precedente a quello di poeta. Dal 1954 al 1967 ritorna ad un antico mestiere e lo fa commentando centinaia di opere, una selezione delle quali confluirà nella raccolta *Prime alla Scala*, pubblicata poco dopo la morte del poeta, nel 1981. Inizialmente la raccolta doveva intitolarsi «l'analfabeta musicale» perché questo è l'atteggiamento di Montale nei confronti della materia. Appellativo che non va letto in senso diminutivo ma che, come ci terrà lo stesso poeta a precisare, pone l'accento su un aspetto molto importante: quello di un approccio all'ascolto più libero, più sincero, svincolato da un eccessivo specialismo. Le recensioni, nonostante la premessa del *Paradosso della cattiva musica* che descrive l'ideale di ascolto montaliano, vera e propria dichiarazione d'amore nei confronti del melodramma, sono spesso sottomesse ad esigenze ben più pratiche e caratterizzate da uno schema piuttosto ripetitivo.

Interessante è, piuttosto, il contesto: attraverso le recensioni montaliane si coglie, filtrato dall'occhio attento del poeta, uno spaccato dell'epoca d'oro di Milano, del Teatro la Scala. La frequentazione e le amicizie che Montale stringe in quel mondo diventano occasione di poesia: è il caso della *Danzatrice stanca* in cui protagonista è la ballerina Carla Fracci.



Nell'inoltrarci e per non perderci nel fitto bosco delle recensioni scaligere è stato necessario affidarsi ad un criterio di analisi che potesse mettere ordine e dare infine una lettura quanto più chiara possibile di alcune costanti montaliane. Si è scelto di procedere per "ritratti": Montale si interessa a tutta la fauna che dà vita all'opera lirica e per ciascun esemplare elabora considerazioni, coerenti e ritornanti, sulle quali articolare il proprio giudizio critico. Per questo motivo ad ogni categoria si è fatto corrispondere un campione, in positivo o in negativo, che funge da modello per i ragionamenti del poeta: Stravinskij per la categoria dei musicisti compositori, Toscanini come ideale direttore d'orchestra contrapposto al divo von Karajan, Titta Ruffo per la categoria dei cantanti opposto alla "Divina" Maria Callas, la Wallmann per i registi. Un interesse particolare è quello per il pubblico, senza il quale la macchina teatrale non avrebbe ragione d'essere.

Ma i giudizi non riguardano esclusivamente gli uomini. Essendo poeta, Montale non può non interessarsi al problema della parola musicabile, ai libretti a cui riserva un occhio particolare pur rendendosi conto, egli stesso traduttore di libretti, che fra musica e versi il conflitto è irrisolvibile. L'arte è sempre specchio della società in cui nasce e se si guarda quella contemporanea ciò che si scorge è solo crisi. Venuto meno un vecchio mondo, nonostante questo sembri sopravvivere mummificato nei grandi teatri, fatto di melodrammi e di arie orecchiabili, il nuovo mondo, sempre meno umano, si specchia in una musica atonale, dissonante, dodecafonica. Montale, uomo ottocentesco, non può non guardare a queste ultime trovate con occhio sospettoso se non addirittura con disgusto. La dodecafonia, infatti, non è altro che ulteriore manifestazione dell'alienazione, nuova schiavitù dell'umanità. Il suo giudizio negativo allora andrà compreso alla luce di tutto quanto discusso in molte delle prose di *Auto da fè*, espressione di un'idea coerente e vasta, non solo di un determinato gusto conservatore.

Tutta la lunga attività giornalistica non potrà, inoltre, non influenzare la poesia del vecchio Montale che proprio dalla prosa, che sembrava aver soffocato la lirica, vedrà «rispruzzare fuori il verso». Nelle ultime raccolte la musica, in tutti i sensi, avrà ancora il suo spazio seppur abbassata di tono come in *La mia Musa*. Il melodramma è allora davvero il corrispettivo di un mondo passato, di uomini ormai morti ed è per questo che Montale, quando riporta in vita nei propri versi questi personaggi, lo fa travestendoli da protagonisti d'opera: Pino Rajna è il Mime del *Sigfrido* wagneriano (*A Pino Raja*), Larbaud è Lotario della *Mignon* di Thomas (*Al giardino d'Italia*), Annetta è la Manon di

Massenet (*Annetta, I Nascondigli II*). Nel tentativo di far rivivere «quel regno di cartapesta e fuochi fatui» del melodramma, anche attraverso un uso esplicito e non più allusivo della citazione librettistica, Montale tenta di far rivivere il suo vecchio mondo, quando questo è ormai irrimediabilmente perduto. Ma è proprio in questo momento che Montale, ormai vecchio e finalmente dotato del *phsique du role*, ritorna a cantare con la propria vera voce, cambiata e ritornata ad essere la voce che aveva sempre sentito prossima, quella di basso.

## Invito all'ascolto

Propongo, per una migliore comprensione dell'argomentazione di ciascun capitolo, una selezione dei brani musicali più importanti citati da Montale e/o commentati in ciascun capitolo di questa tesi.

### Capitolo primo

- *Ah non credea mirarti, ah non giunge* dalla *Sonnambula* di Vincenzo Bellini
- *La calunnia è un venticello* dal *Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini
- *Les collines d'Anacapri*, di Claude Debussy
- *Ministrels* di Claude Debussy
- *Si può* (Aria del Prologo) da *Pagliacci* di Ruggiero Leoncavallo
- Assolo del Corno inglese, scena I, atto III dal *Tristan und Isolde* di Richard Wagner.
- *Viva Parpignol* dalla *Bohème* di Giacomo Puccini

### Capitolo secondo

- *Stormy weather* cantata da Greta Keller
- *Miss Otis regrets* di Cole Porter
- *Non ti scordar di me* cantata da Beniamino Gigli
- *Amor amor, portami tante rose* cantata da Ada Neri
- *Belle nuit, o nuit d'amour (la Barcarola)* dai *Racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach
- *Scintille, diamant* (aria di Dappertutto) dai *Racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach
- *La cattedrale engloutie* di Claude Debussy
- *Dov'è l'indiana bruna (Aria delle Campanelle)* dalla *Lakmé* di Léo Delibes
- *È scabroso le donne studiar*, da *La Vedova allegra* di Franz Lehár
- *Stride la vampa!*, dal *Trovatore* di Giuseppe Verdi
- *Microphonie* di Karlheinz Stockhausen
- *Le sacre du Printemps* di Igor Stravinskij
- *Un bel dì vedremo*, dalla *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini

### Intermezzo

- *Il balen del tuo sorriso* dal *Trovatore* di Giuseppe Verdi

### Capitolo terzo

- *La primavera* di Edvard Grieg

### Capitolo quarto

- *Cenerentola* di Sergej Sergeevič Prokof'ev
- *La cavalcata delle valchirie* di Richard Wagner diretta da Arturo Toscanini

- Preludio al III atto della *Carmen* di Georges Bizet diretta da Herbert Von Karajan
- *Casta Diva* dalla *Norma* di Vincenzo Bellini cantata da Maria Meneghini Callas
- *Serenata* dal *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart cantata da Titta Ruffo

#### Capitolo quinto

- *Se questo mio pianto* da *Prima la musica, poi le parole* di Antonio Salieri
- *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg
- *Carnaval Op. 9* di Robert Schumann
- *En fermant les yeux* (il sogno di Des Grieux) dalla *Manon* di Jules Massenet
- *Tu che fai l'addormentata* dal *Faust* di Charles Gounod

# Ouverture

## 1. Preistoria di un cantante mancato

Quello fra Montale e la musica è un antico e indissolubile sodalizio che riemerge in forme sempre diverse lungo l'arco di tutta la sua esistenza. Prima di arrivare a farne un mestiere, il nostro poeta si scontrerà più volte con diverse esigenze di ordine musicale. I diari, le interviste, le poesie e infine le critiche musicali mostrano quello che è un percorso fatto di ripensamenti, di ricordi, di personaggi veri o fantastici con i quali Montale convisse fin dalla sua prima infanzia. Il paragrafo che segue è un tentativo di estrarre dalla lunga e ricca biografia montaliana tutto ciò che riguarda le origini di questo interesse per vedere come nel corso del tempo, tutto ci riporti inevitabilmente alla Montale poeta. Se si deve parlare di un "altro Montale" che non sia il poeta, il giornalista, il bibliotecario, il traduttore, il critico letterario e musicale e persino il disoccupato, come si definì nel discorso di Stoccolma, non è possibile dimenticare anche il Montale non compiutamente realizzato, mai completamente lasciato andare nel mare delle possibilità irrealizzate e che rimase in vita in forme e modi molto diversi, non ci si può dimenticare del Montale cantante. Senza considerare il cantante mancato qualsiasi ragionamento sul Montale critico musicale risulterebbe monco tenendo conto che tale preistoria, ricca di aneddoti dal sapore favolistico, raccontata così come lui amava ricordarla, è necessaria soprattutto a definire la sua poesia.

### *1.1. Una tradizione di famiglia*

Ivaro e Vargas (Forza del destino) si abbandonano ai trasporti del duetto, superano virtuosamente<sup>4</sup> ogni barriera del trillo, raggiungendo nell'unisono il la naturale. Saio e cordiglio addobbano la figura del novizio: un accappatoio da spiaggia modello 1910, coi due fiocchi in cintola, col cappuccio a triangolo. Nella dolce notte, al terzo piano d'una villa al mare, Montale in accappatoio, e un suo fratello: magari in accappatoio anche lui. [...] Un altro fratello, battuta per battuta, ha in testa tutto il repertorio operistico, dirige ed interpreta con più stile di un direttore da bacchetta. Imbastiscono Traviata e Barbieri: avvolti in uno scialle, in un lenzuolo, in una coperta da tavolo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C.E. Gadda, *Montale, o l'uomo musico*, «il Tempo», a VII, n 199, 25 feb. 4 mar. 1943, p.76.

È Carlo Emilio Gadda che ci fa piombare, romanzescamente, in casa Montale ad assistere a un piccolo spettacolo allestito per gioco dalla «nidiata di melomani» (un Eugenio quattordicenne e i suoi fratelli Salvatore e Alberto) in una «dolce notte estiva» nella casa a mare di Monterosso. Vivo è il ricordo anche in Montale che racconta:

Allora noi eravamo i soli bagnati di quella spiaggia, così non avevamo problemi di vestiti, avevamo degli accappatoi bianchi con il cappuccio, quindi si poteva mettere in scena, per modo di dire, l'Aida per esempio. Mio fratello imitava bene la voce femminile, altri erano tenori o pressappoco ... Non c'era neanche il pianoforte, erano spettacoli ridicoli, senza pubblico, naturalmente, cose fatte in privato.<sup>2</sup>

Gadda è il primo, nel 1943, con un articolo pubblicato sul «Tempo», a rendere ufficiale l'immagine dell'«uomo musico Montale». La conferma ufficiale dalla parte di Montale avverrà solo anni dopo fra le pagine del «Corriere» attraverso il racconto *La chiave di fa*. Era solo il 1910 ma ormai il seme musicale aveva già attecchito da un pezzo: i ragazzi conoscono a mente tutto il repertorio operistico e con questo giocano, un po' come farà poi il vecchio Montale nelle sue poesie. Nella quieta e severa famiglia Montale l'interesse per il melodramma accomuna tutti. Può bastare un aneddoto a dimostrare la propensione familiare a questa passione: Giuseppina Ricci, madre di Montale, ancora bambina, rispondendo alla traccia di un tema nel quale si chiedeva a quale grande donna avesse voluto rassomigliare, scelse non sante o pie donne ma la grande soprano Adelina Patti, suscitando grande sdegno fra le monache della sua scuola. Da uno dei fratelli, il piccolo Eugenio ereditò anche la passione per l'operetta, colonna sonora della propria giovinezza.<sup>3</sup>

In un'intervista televisiva del 1969, in cui si discuteva della recente pubblicazione della prima biografia di Montale, il biografo Guido Nascimbeni, parlando all'intervistatore, il critico Ferdinando Giannuzzi, racconta che l'incontro in cui chiese al poeta di parlargli del suo passato da baritono, fu uno dei più piacevoli e sorprendenti. Il poeta, infatti, si era abbandonato, senza la solita reticenza che riservava soprattutto alle domande sulla sua poesia, a un piacevolissimo racconto di Genova e della «passion predominante» della sua giovinezza, lasciandosi andare addirittura a qualche vago accenno di romanze

---

<sup>2</sup> In B. Mapelli, *Montale a Milano*, Milano, Strenna dell'istituto ortopedico Gaetano Pini, 1983, p. 41.

<sup>3</sup> Cfr. E. Bonora, *Conversando con Montale*, Rizzoli, Milano, 1983, p. 119.

d'opera, cosa non rara al poeta in situazioni informali.<sup>4</sup> Uno dei ricordi che Montale racconta con più piacere e con più dettagli è quello del primo contatto diretto con l'opera lirica:

La prima opera in musica da me ascoltata fu la *Sonnambula*, in un teatro in cui tra un atto e l'altro si bevevano gazose con il pallino. Non saprei in quale anno, certo nel primo lustro del nostro secolo. Di quell'esecuzione ricordo tutto, anche i nomi dei principali artisti: fra i quali un Elvino pingue e baffuto, di cui non dico il nome perché potrebbe essere ancora vivo. Affondato in cuscino preso a nolo passai due ore d'estasi, interrotte però dalla decisione di mio padre: il quale sentenziò, alla fine del secondo atto, che si faceva tardi e occorreva rincasare d'urgenza per la cena. Lo spettacolo si dava in matinée, l'orologio segnava le 17:30 e a quel tempo si cenava verso le sei. Non osai protestare, e perdetti così, l'immagine di Amina sospesa sul trapezio. Fu per me un dolore cocente.<sup>5</sup>

Il 12 marzo 1910, al Politeama Genovese, Montale vide la *Sonnambula* di Vincenzo Bellini, divisa in tre atti invece che in due. Il ricordo<sup>6</sup> dello spettacolo è vivido e ricco di dettagli e nel racconto fatto da Montale a Nascimbeni, dieci anni dopo, si aggiungono ulteriori particolari: la platea era composta da poltrone seguite da file di panche «che avevano un bracciolo ogni cinque posti», poco care ma decisamente scomode tali da costringere il padre a fittare dei cuscini. L'episodio ha un sapore iniziatico proprio per il suo aspetto incompiuto. Per l'integerrimo padre Domingo «nemmeno la soave storia della

---

<sup>4</sup>Molti amici di Montale hanno un suo ricordo "canterino". Pietro Gadda Conti racconta di una giornata a mare trascorsa nel 1926-27 con Carlo Linati e Montale di cui ricorda soprattutto il giovane poeta ed i suoi aneddoti sui metodi degli insegnanti tedeschi di canto «alle prese con le loro Valchirione [...] arrivavano a farle cantare, sdraiate, tenendogli un piede sulla pancia!». Montale era solito intrattenere i suoi amici con «dei formidabili boati canori». La voce di Montale e le estati a Forte dei Marmi sono nei ricordi di Moravia, di Carmelo Bene mentre «fischiettava al cielo ariette da baritono», di Lalla Romano «il basso profondo, sepolcrale, del Grande Inquisitore»: cfr. A. Zottino, *I paradisi ambigui*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2009, pp.273-275.

<sup>5</sup>E. Montale, *Variazione II*, SMP, p. 164.

<sup>6</sup>Di proustiana memoria è il commento di Montale alla selezione involontaria di quelli che sono le immagini impresse nella memoria: «di tante immagini che mi ha lasciato mio padre queste sono, non so perché, tra le più rilevanti. Una delle maggiori noie che dà il pensiero della morte è proprio questa: l'estinzione definitiva dei ricordi, ma dei più futili, che possono essere i più preziosi. [...] il loro significato ci sfugge, la loro ostinazione a non perdersi in quella caverna sotterranea in cui la vita impasta le nuove forme servendosi del materiale in disuso può sembrare anche ridicola; e d'altra parte come possiamo noi giudicare dell'importanza dei fatti » (*Ivi*, p.164-165).

“sonnambula” Amina valeva un’infrazione alla regola»,<sup>7</sup> l’orario della cena imponeva il rientro. La corsa verso casa, via dal teatro, alla fine del quintetto del secondo atto, lascerà al piccolo Eugenio un’inesauribile fame di musica, quello che il suo maestro chiamò *axillo*, che non lo abbandonerà mai più. Genova, in quegli anni, era una città «in febbre di crescita», ai caffè si sostituivano i bar, in cui i giovani alla moda passavano il tempo a cibarsi di «patatine croccanti e di americani, se non ancora di pungenti cocktail», in cui cominciavano a diffondersi i primi cinematografi e dove nei teatri «le operette viennesi prendevano il posto della *Gran Via*, del *Boccaccio* e di altre consolazioni dei nostri padri». <sup>8</sup> Seppur stretta al giovane Montale, Genova era città ricca di stimoli e di teatri. Templi della musica lirica erano Il Politeama Genovese,<sup>9</sup> nel quale svolgeva la sua attività da *claqueur*, e il Teatro Carlo Felice<sup>10</sup> di cui era «loggionista appassionato dal 1915». <sup>11</sup> Sopravvivevano ancora i *café chantant*, come il caffè ristorante del Lido d’Albaro, il «capannone stile liberty provveduto di un piccolo palcoscenico»<sup>12</sup> dove Montale, sorseggiando una bibita, poteva, con un solo colpo d’occhio, guardare il porto e seguire «gli allegri sberleffi di *Mascotte* o della *Figlia di Madama Angot*, abbandonarsi alla disperazione di Loris Ispanof o alle prestigiose contraffazioni

---

<sup>7</sup> G. Nascimbeni, *Montale*, Milano, Longanesi, 1969, p. 44.

<sup>8</sup> E. Montale, *Racconto di uno sconosciuto*, PR, p. 8.

<sup>9</sup> «Iersera udii al Genovese due atti di *Madama Butterfly* (buona la protagonista G. Baldassarre -Tedeschi e cani gli altri) L’opera non mi piace, Maestro Golisciani!!!», 10 maggio 1917: «iersera udii con Salvatore al Genovese la *Fanciulla del West*, per la quarta volta! L’opera mi dispiace immensamente. Cattiva esecuzione», 25 venerdì «martedì udii al genovese il *Mefistofele* (quarta volta in vita mia) Interpreti Mansueto (che non vale De Angelis), Krismer, Caracciolo, Vanni, Maestro A. Ferrari. La bella opera!»: E. Montale, *Quaderno Genovese*, AMS, p.1330.

<sup>10</sup> A testimoniare l’incidenza delle attività musicali cittadine nella vita del giovane Montale è una lettera, in prosa e versi, indirizzata al coetaneo Giacomo Costa, musicista genovese, in cui Montale esprime il timore che gli eventi bellici possano sottrargli l’unico sollievo di un inverno a Genova: «Ragopoli 30/12/15 Carissimo; grazie del gentile pensiero a mio riguardo, o musico prodigio! [...] Nulla si sa finora sulle sorti del nostro “Carlo Felice”- la stagione pare definitivamente tramontare ... comprendi tutto lo squallore di un inverno amusico? [...] 31. dic. Mattina: - Nota – vedo nel Caffaro che il C. Felice si riaprirà il giorno 8 gennaio Loreley, Manon (Puccini), *Chenier*, *Carmen*, *Don Chisciotte* (di certo Maestro Dall’Orso)- che ne dici? Saluton E. M.» (G. Tanasini, *Ambiente e vita musicale negli anni della formazione*, in R. Iovino, S. Verdino, *Montale la musica e i musicisti*, Genova, Sagep, 1996, p.40).

<sup>11</sup> E. Montale, *Lampedusa e Verdi*, ASM, p. 1221.

<sup>12</sup> E. Montale, *Il paradosso della cattiva musica*, PS, p. 654.



musicali di Leopoldo Fregnoli».<sup>13</sup> La parte da leone la fa, infatti, l'operetta, cui Montale dedicherà *Keepsake*, ascoltata in tanti piccoli teatri sovvenzionati da privati come il Politeama Margherita,<sup>14</sup> il Verdi situato «in un sotterraneo di via XX Settembre», l'Iris, il Paganini, il Nazionale, il Politeama Sampierdarenese e il Politeama Alfieri.<sup>15</sup> Allora la musica sinfonica era ancora parte attiva, colonna sonora della vita cittadina e non ancora mummificata nei grandi teatri. Rituale della domenica pomeriggio era, infatti, quello di andare a passeggiare nei giardini d'Italia nella zona dell'Acquasola accompagnati dalle note eseguite da complessi bandistici che si cimentavano non solo in marcette ma anche in pezzi più complessi del repertorio sinfonico.<sup>16</sup> Qui Montale ebbe occasione di sentire la *Sinfonia* del *Salvator Rosa*, la *Sinfonia Faniska* del Cherubini, la trilogia sulla *Passione di Cristo* di Perosi, una *Sinfonia* dello *Stabat mater* di Rossini e molto altro. Da questa «Bohème provinciale» Montale riuscì a succhiare tutta la linfa che avrebbe poi nutrito la sua poesia. Aveva la grande capacità di fare suo, di appropriarsi naturalmente di tutto quanto riusciva ad avere esperienza: un'«esperienza di germi e di colori così particolare da confinare con il caratteristico».<sup>17</sup> In tutti questi luoghi genovesi vita e musica si fondevano senza troppi artifici, la cattiva musica, eseguita da cattivi interpreti, riusciva, grazie ad «concorso di circostanze favorevoli» messe insieme dal caso, a penetrare nelle corde più profonde dell'animo del poeta.

### 1.2 Il barbiere Pecchioli e il basso Mansueto

L'immersione in questo mondo fatto di musiche, di *Barbieri* e *Traviate* allestite per gioco con i fratelli a Monterosso, l'assidua lettura dei libretti d'opera, nonché (aggiunge Montale un po' per scherzo, un po' per vero) una broncopolmonite,<sup>18</sup> portarono Montale a scoprirsi dotato di «una certa voce».

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> «11 feb. 1917: domenica udii al Margherita Donna Juanita di Suppè. Buona musica. Esecuzione ...» «Andammo a sera al Margherita dove udimmo una lercia operetta: *la regina del Fonografo*. Roba da chiodi» «Udii l'operetta il Sign. Resy Blos: orrenda»: E. Montale, *Quaderno genovese*, AMS, 1289.

<sup>15</sup> Cfr. G. Tanasini, *Ambiente e vita musicale negli anni della formazione*, cit., pp. 25-30.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> S. Solmi, *Parma 1917*, «La fiera letteraria», 12 luglio 1953, a. VIII poi in E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 79.

<sup>18</sup> «La mia famiglia era composta di melomani quindi, dopo alcune broncopolmoniti che allora non si curavano con la penicillina, mi scopersi una certa voce»: G. Nascimbeni, *Montale*, cit., p.40.

Una voce di basso che trovò un inaspettato sostenitore nel barbiere Pecchioli, esperto conoscitore del teatro lirico, un «buongustaio», che la sera, «lasciati saponi e pennelli, diventava il capo *claque* della città».<sup>19</sup> I discorsi sulla sedia del barbiere, anche se frequentata raramente dal giovane Eugenio, non amante delle lozioni e delle costose frizioni, ruotavano sempre attorno al mondo del bel canto. Questo fece incuriosire il Pecchioli tanto che arrivò a proporre al nostro poeta di entrare nella sua squadra di *claqueur*. L'errore di un capo claque, molti anni dopo, quando ormai era critico per il «Corriere», è l'occasione che farà scattare in Montale il ricordo involontario dell'antico barbiere e della sua prima esperienza, non troppo riuscita, da *claqueur* :

L'applauso dell'altra sera mi ha riportato indietro nel tempo. Una volta i *claqueur* erano reclutati fra i barbieri. Non facevano l'applauditore per mestiere ma per passione; e poco male se da quella passione poteva anche scaturire qualche spicciolo. Io stesso, quando mi decisi a studiare il bel canto, ebbi la mia prima iniziazione all'«ambiente» dal mio barbiere. Il barbiere Pecchioli, capo claque della mia città, era un buongustaio e raramente dava il suo segnale facendo schioccare l'indice contro il pollice. Nei pezzi più noti, nelle arie di più evidente effetto lasciava fare ai suoi adepti, e al pubblico pagante. Interveniva solo nei casi difficili: in qualche pianissimo, in qualche raro diminuendo, nei più arrischiati sprofondamenti vocali. E allora sussurrava un «bravo» così spontaneo che nessuno poteva sospettare ci fosse sotto un prezzo una tariffa.<sup>20</sup>

Lo spettacolo cui Montale si riferisce in questa prosa, raccolta poi ne *La Farfalla di Dinard*, è quasi sicuramente successivo alla sua reale iniziazione all'ambiente. Sotto lo pseudonimo di Josè Rebillo, precursore di una musica fatta di dissonanze e rumori e autore della «“Ninfea morente”», non opera ma «natura morta musicale»», a cui Montale dice di aver assistito in veste di applauditore pagato, si cela l'identità di un singolare compositore genovese: Alfredo Berisso che si trasferì a Genova dal 1916. Precedente a questa esperienza è però un altro avvenimento che convinse Montale a dedicarsi seriamente allo studio del canto. Il barbiere Pecchioli era sì un esperto ma per un giudizio definitivo c'era bisogno di «uno del mestiere».

Erano gli inizi del 1915 e Pecchioli decise di presentare il ventenne Eugenio al «più sepolcrale forgiatore di note sotto le righe che il teatro italiano

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>20</sup> E. Montale, *Il successo*, FD, p. 57.

abbia conosciuto»,<sup>21</sup> il basso Gaudio Mansueto. Abbiamo la possibilità, se non di ascoltarlo, di vederlo e immaginarlo grazie ad un altro raccontino di Montale in cui il Maestro, ormai morto da anni, gli si ripresenta inaspettatamente sull'uscio della porta in abito da scena.<sup>22</sup> Così apprendiamo che Gaudio Mansueto era un uomo «robusto, di mezza statura», «di larghe spalle» (costituzione che raccontava il suo passato di *camallo*, ovvero scaricatore del porto di Genova) dotato di «una istintiva intelligenza che ne faceva, quand'era “in parte”, un autentico dominatore del palcoscenico».<sup>23</sup> Montale, in compagnia del barbiere, lo aveva incontrato nella galleria Mazzini nel 1915. Dopo essere stato presentato come una promessa del bel canto, il barbiere ed il Maestro lo trascinarono nello sgabuzzino di un accordatore di pianoforti per permettergli di dare un saggio della sua voce. Montale racconta a Nascimbeni:

Ero molto emozionato. E non solo perché Mansueto, Pecchioli e l'accordatore mi fissavano severamente. A complicare la situazione c'era stato un altro inconveniente. Il pianoforte con cui mi esercitavo di solito a casa mia, era sordato. Io, quindi, mi ero abituato a cantare in un tono sotto. Invece il piano dell'accordatore era perfetto.<sup>24</sup>

L'episodio è ripresentato anche nella succitata prosa di *Farfalla di Dinard* in cui Montale tenta di interloquire con il fantasma del basso Mansueto, raccontandogli l'occasione lontana del loro primo e forse ultimo incontro:

«Certo non ricorderà commendador Mansueto» ripresi per vincere l'imbarazzo «ch'ebbi l'onore di esserle presentato trent'anni fa dal parrucchiere Pecchioli in galleria Mazzini. Lei mi condusse con sé nello sgabuzzino di un accordatore di pianoforti nonché capo della claque, e ascoltò la mia esecuzione del “Lacerato spirito” consigliandomi di perseverare nello studio del belcanto»<sup>25</sup>

Gaudio Mansueto, infatti, in quel lontano incontro, dopo aver ascoltato l'esecuzione del *Lacerato spirito del mesto genitore*, aria di Jacopo Fiesco nel

---

<sup>21</sup> E. Montale, *La piuma di struzzo*, FD, p. 65.

<sup>22</sup> L'abito di scena è quello di Marcello degli *Ugonotti* di Meyerbeer: il ricordo potrebbe corrispondere a realtà. Nonostante le varie tournée che lo vedevano impegnato in giro per l'Italia (Milano, Roma, Genova) e per il mondo (San Pietroburgo, Barcellona, Madrid, Buenos Aires), Gaudio Mansueto tornò a Genova più volte e nel 1920, al Politeama Genovese, interpretò proprio la parte di Marcello in una rappresentazione degli *Ugonotti* di Meyerbeer, alla quale, molto probabilmente, associò definitivamente la sua immagine.

<sup>23</sup> E. Montale, *La piuma di struzzo*, cit., p.65.

<sup>24</sup> G. Nascimbeni, *Montale*, cit., p. 22.

<sup>25</sup> E. Montale, *La piuma di struzzo*, cit., p.66.

*Simon Boccanegra* di Verdi, diede la sua sentenza: la voce c'era ma aveva bisogno di essere allenata con molto studio.

### 1.3 Il Maestro Ernesto Sivori

Le folate di libeccio investono il portico di Sottoripa, il Palazzetto nero e le arcate lissandriniane del Banco: lo vedremo, con uno spartito sotto il braccio «andarsene zitto», sfiorare con un saluto «lo scagno» paterno, dileguare nell'ombra di un carrùgno.<sup>26</sup>

Dopo l'audizione Montale è sicuro di intraprendere il sogno della carriera lirica e di iniziare a frequentare, a piazza Paolo da Novi 1<sup>27</sup> («vasta piazza quadrata, sparsa di ombrelloni e di banchi di mercatini»),<sup>28</sup> la casa del baritono Ernesto Sivori, l'unico maestro che sarebbe stato in grado di salvarlo «dall'incompetenza dei maestri di conservatorio». Montale, tempo dopo, nella prosa *La chiave di fa*, renderà omaggio a quegli anni di studio e soprattutto all'antico Maestro di cui conserva una viva memoria:

Piccolo, rattrappito sui tasti, venerabile ed insieme ridicolo, modulava le note con una boccuccia a uovo di piccione che s'apriva a stento tra le gronde dei grandi baffi canuti e le falde tremolanti della nivea barba mosaica. Gorgheggiava come un usignolo centenario e gli occhietti gli brillavano dietro le lenti spesse.<sup>29</sup>

Le lezioni iniziavano alle otto del mattino e duravano mezz'ora dopo le quali Eugenio correva in Biblioteca Comunale.<sup>30</sup> A periodi di studio si alternavano periodi di riposo imposti all'allievo dal Maestro e mai veramente rispettati («durante questi riposi mi sgolavo tutto il giorno»)<sup>31</sup> Gli studi durarono concretamente diciotto mesi che, con i diversi intervalli, divennero tre anni. Montale possedeva una voce veramente versatile. Era capace di arrivare al «“la” bemolle, al “la” naturale», estensione tale da permettergli di

---

<sup>26</sup> C. E. Gadda, *Montale o l'uomo musico*, cit.

<sup>27</sup> F. Contorbis, *Le immagini di una vita*, introduzione di G. Contini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, p.35.

<sup>28</sup> E. Montale, *La chiave di fa*, FD, p.52.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> «Finita la mia mezz'ora giungevano vari allievi che presto conobbi. Un occhialuto contabile del Lyod Sabauda, un maresciallo dei carabinieri (il signor Calastrone), e una signora che aveva la vita slanciata, le gambe corte e una pagoda di riccioli posticci sulla testa, moglie di un industriale che non la comprendeva, provavano dopo di me il terzetto dei Lombardi»: *Ivi*, p. 52.

<sup>31</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, intervista di L. Piccioni, ASM, p. 1658.

poter accedere facilmente al repertorio di basso ma, con qualche sforzo in più, anche a quello più acuto di baritono. Le due voci si leggono entrambe nella chiave di Fa ma l'una scava nelle profondità delle note sotto il pentagramma (ad è scritta sulla terza riga del pentagramma) e l'altra tende verso l'alto (scritta sulla quarta linea del pentagramma): «avevo tutte e due: avevo il *do* sotto le righe, avevo il *la* acuto, avevo una gamma molto vasta».<sup>32</sup> La voce di Montale era più distesa nel registro del basso-baritono e si poteva muovere agilmente anche in quello del basso drammatico (anche detto verdiano). Il Maestro credeva però che il giovane potesse spingersi oltre:

Io avrei preferito cantare le parti basso, basso-baritono, lui [il Maestro] diceva che i bassi non fanno carriera. Avrei dovuto fare la parte di Sparafucile per tutta la vita, pagato male, in teatri di provincia e diceva “tu non diventerai mai il Navarrini”<sup>33</sup>

Così Montale, atterrito dall'idea di non poter mai concorrere con la fantomatica voce del Navarrini (voce che ebbe occasione di sentire registrata su un disco solo in vecchiaia), dovette rassegnarsi a cambiare natura, una natura che assecondò per non deludere il Maestro ma che non gli appartenne mai intimamente.

Pian piano mi andavo rassegnando a dire addio alla mia vecchia voce, diciamo così, psicologica. Non più Boris, non più Gurnemanz, non più Filippo II; bisognava dimenticare le note sotto le righe, i suoni sepolcrali dell'eunuco Osmin e di Sarastro. Il vecchio maestro era fermo su questo punto; e neppure, nel nuovo registro, mi dava troppe speranze di poter portare un giorno il fez piumato di Jago o il monocolo e la tabacchiera di Scarpia. Abborriva il moderno che mi avrebbe trascinato alla rovina. Il

---

<sup>32</sup> E. Montale, *Montale svagato*, intervista di P. Bernobini, AMS, p.1649.

<sup>33</sup> «Ed io vedevo questo spettro del Navarrini ma non lo avevo mai sentito, era nato due generazioni prima della mia. Un mese fa, o due, è venuto da me un impiegato di banca melomane, che fa raccolta di dischi dal 1903 a oggi, dischi per canto, dischi d'opera. È venuto a trovarmi e per farmi cosa grata mi ha portato il Navarrini, il disco del Navarrini. È stato molto emozionante perché questo spettro spaventoso che mi avrebbe schiacciato con la sua presenza. Ha girato il disco della Calunnia ed ho sentito fare [Montale imita la voce gracchiante della registrazione su disco ed accenna l'incipit dell'aria] insomma, un difetto di incisione, la registrazione difettosa sembrava una zanzara impazzita ed allora la mia curiosità non è stata pagata, ma lì ho avuto anche il sospetto che Navarrini non fosse poi quest'imbattibile genio, mi ero spaventato per niente. Non so, sono morti tutti quelli che hanno sentito il Navarrini e il problema rimarrà insoluto»: Parole di Montale in una intervista televisiva del 1969, a cura del critico Ferdinando Giannuzzi.

mio genere doveva essere il bel canto tradizionale: Carlo V, Valentino, Germont padre, il sergente Belcore, il dottor Malatesta.<sup>34</sup>

Montale, che sognava di poter un giorno «impugnare la chitarra o il mandolino di Mefistofele e cantare la serenata del Faust»,<sup>35</sup> di poter vestire i panni del Grande Inquisitore nel *Don Carlos*, dovette anche abbandonare l'idea di poter aspirare a parti da baritono drammatico, proprie delle opere di Puccini e Verdi come quelle di Scarpia<sup>36</sup> e di Jago, troppo moderne per l'anziano Maestro. Il bel canto tradizionale sarebbe stato il suo genere: Valentino, giovane fratello di Margherita, nel *Faust* di Gounod, Alfonso XI di Castiglia nella *Favorita* e Lord Enrico Ashton nella *Lucia di Lammermoor* entrambe di Donizetti.<sup>37</sup>

Il mio maestro non mi dette mai nessuna parola di approvazione. [...] però seppi privatamente che io ero l'unico allievo sul quale aveva delle fondate speranze.<sup>38</sup>

Nonostante i numerosi e più diversi allievi, anche il Maestro, come il barbiere prima di lui, aveva visto in Montale qualcosa in più. Infatti, Eugenio era diventato per l'anziano baritono l'unico allievo in grado di riscattare anni d'insegnamento, sul quale proiettare l'immagine giovanile di sé, l'unico destinato a calcare le tavole del palcoscenico. A renderlo diverso dagli altri, a detta del Maestro, non era però la voce ma l'*axillo*, il pepe sulla coda, «un misto di talento, di fervore, di mania platonica».<sup>39</sup> Un «qualcosa» avvertito sempre più fortemente in quegli anni dallo stesso Montale (un pensiero che affida al *Quaderno Genovese* «Che cos'è quest'empito di sensazioni e di voci che chiede un esito, in me? La somma delle mie possibilità, forse ...; fors'anche delle mie probabilità») e dalla sorella Marianna.<sup>40</sup> La forzatura operata dal Maestro, quel

---

<sup>34</sup> E. Montale, *La chiave di Fa*, cit., p.53.

<sup>35</sup> E. Montale, *Biografie al Microfono*, intervista di G. Ferrata, AMS, p. 1619.

<sup>36</sup> «Mi sarebbe piaciuto Scarpia, il feroce Scarpia, che vedo fatto male da tutti. Egli deve essere un gran signore, deve essere malvagio, ma signorile nello stesso tempo, invece ne fanno un essere volgare, malvagio, senza nessuna signorilità. Purtroppo debbo rinunciare a presentare il mio Scarpia!»: E. Montale di, *Montale svagato*, cit., p. 1649.

<sup>37</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, AMS, p. 1476.

<sup>38</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, intervista di L. Piccioni, AMS, 1658.

<sup>39</sup> G. Lonardi, *Montale, la musica e il melodramma*, «Croniques italiennes», n. 57, 1/1999, p.170.

<sup>40</sup> Nel 1917, la sorella Marianna, in una lettera a Ida Zambaldi scrive: «Eugenio ... che sarà mai di lui in questa vita? Mai potrà arrivare ad un porto qualsiasi. Ma qualche cosa deve

dover assecondare una voce che non corrispondeva più alla propria “voce psicologica”, che non parlava più di sé, («Non riconoscevo più la mia vecchia voce e non sapevo giudicare la nuova. Ero in possesso di un altro strumento che non mi interessava»<sup>41</sup>) fecero sì che Montale fosse sempre più spinto alla ricerca di una propria voce che si stava formando, «spontaneamente su una sponda del tutto diversa»:

No, non ho esordito come cantante, avevo aspirazioni in questa direzione, ma la morte del mio maestro è stata decisiva per me, perché io avevo una specie d’impegno morale, di fargli fare una buona figura, di produrre- diciamo così- un allievo degno della sua gloria. Invece morendo lui, io mi sono disimpegnato da questo<sup>42</sup>

Il bivio non gli si pose mai davvero innanzi. Montale non debuttò mai se non a porte chiuse, in un teatro vuoto a Feltre, poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, dove intonò, con la ritrovata «calda e rotonda» voce tonante di basso, l’aria di Basilio «la Calunnia», dal *Barbiere di Siviglia*, per due increduli spettatori: il custode<sup>43</sup> del teatro e l’amico Silvio Guarnieri.<sup>44</sup> Eppure ogni volta che affronterà il discorso concernente la fine di quella sua probabile carriera di cantante la sua risposta avrà sempre un sapore a metà fra la spiegazione e l’auto-convincimento. Un atteggiamento che sembra rivelare una necessità di spiegare i motivi a se stesso. La morte del Maestro Sivori rappresentò il segno inequivocabile che quella non sarebbe stata la sua strada, l’alibi che Montale stava cercando per smettere. L’istantanea di questo importantissimo momento della formazione montaliana è, ancora una volta, affidata a una prosa della *Farfalla di Dinard*:

[...] Fu il diavolo che venne a metterci la coda. Un giorno, tornato da una breve parentesi di villeggiatura, mi dissero che il vecchio maestro era morto improvvisamente. Lo vidi steso sul suo lettino da scapolo, vestito di nero e incorniciato dalla grande zazzera d’argento. Era diventato piccolissimo.[...] finito il funerale ripartii

---

diventare; c’è un tale ardore di vita e una così vivida intelligenza in quel corpo di fanciullo»: E. Montale, *Quaderno Genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 88.

<sup>41</sup> E. Montale, *La chiave di Fa*, cit., p.53.

<sup>42</sup> E. Montale, *Montale svagato* cit., p. 1649.

<sup>43</sup> «Avevo dato una mancia al custode per poter calcare quel palcoscenico. Però ricordo che, siccome non c’era l’orchestra, naturalmente, la mia voce era davvero tonante e riempiva quel piccolo teatro, insomma»: *Ibidem*.

<sup>44</sup> G. Nascimbeni, *Montale*, cit., p. 51.

per la campagna e poco dopo m'ingoiò la caserma della Pilotta, a Parma.<sup>45</sup> L'incanto, se non il canto, era finito per me. E credo che il vecchio maestro portasse con sé, nell'al di là, anche quel fantasma sonoro, quel suo *alter ego* vocale ch'egli quasi a mia insaputa e certo a mie spese, aveva industriosamente scoperto e costruito in me, forse per ritrovare la sua giovinezza lontana. Quando, anni dopo, mi riprovai sulla tastiera, scopersi che erano tornati al loro posto, infatti il mi cavernoso del Grande Inquisitore e il re contrabbasso del pingue Osmin. Ma ormai che potevo farmene?<sup>46</sup>

Il Maestro Sivori morì a settant'anni, il 23 luglio 1923<sup>47</sup> e con lui il baritono Montale. La sua morte segnò la fine di una carriera verso la quale Montale, seppur nutrendo qualche speranza, non sentiva di essere portato, soprattutto per una serie di impedimenti, se così possiamo chiamarli, costituzionali: «Ma io non avevo il sistema nervoso adatto per affrontare il pubblico, sarei morto il giorno dell'esordio»,<sup>48</sup> «quando morì il mio maestro [...] mutai rotta, anche perché l'insonnia non mi dava tregua» Troppo forte è l'autocoscienza di sé, i troppi complessi invece la vita da palcoscenico richiedeva «atletismo fisico e vocale», «durezza», «faccia tosta», «coraggio» e «una forza biologica»,<sup>49</sup> una capacità di estraniarsi da sé, una mancanza di pudore tali da permettere di indossare barba finta, calzamaglia, spadino e rimanere credibili che Montale

---

<sup>45</sup> A Parma, nel 1917, conobbe Sergio Solmi, il sodalizio tra i due durò una vita intera. Il critico riporta le chiacchierate avute in quegli anni con lo schivo ed ironico Montale: «Mi diceva poi del suo *apprentistage* di allievo baritono, evocando curiosi mondi di cantanti e di prime donne d'opera e d'operetta, di cui affermava con un certo compiacimento per l'effetto che poteva avere su un giovinetto piccolo-borghese quale io ero, confinato al mondo della scuola e ai vagabondaggi sulla collina torinese, una conoscenza approfondita»: S. Solmi, *Parma 1917*, cit.

<sup>46</sup> E. Montale, *La chiave di fa*, cit., p.55.

<sup>47</sup> G. Lonardi, *Montale, la musica e il melodramma*, cit., p.65. Sulla data di morte del Maestro vi sono molte oscillazioni. Il dato diventa rilevante nella ricostruzione degli eventi, soprattutto perché rappresenta una tappa cruciale ritenuta tale dallo stesso Montale. Nascimbeni, nella biografia autorizzata, segnala il 1916 (p. 51) in altri luoghi è («morì nell'estate del 1917»: cfr. G. Tanasini, *Ambiente e vita musicale negli anni della formazione*, cit., p.34) il 1917, data che si dedurrebbe anche dalla prosa (Montale infatti dice che poco dopo il funerale fu costretto ad andare a Parma per il servizio militare, dove poi conobbe Solmi). In un'altra intervista Montale colloca l'intero periodo di studi negli anni successivi alla guerra, dal '18 in poi. Stando alla sequenzialità dei fatti qui esposti: Montale comincia gli studi del canto negli anni successivi al suo diploma di ragioniere e precedenti al servizio militare: tra il 1915 e il 1917 per riprenderli, una volta terminata la guerra, dal 1921 fino al '23, anno della morte del Maestro.

<sup>48</sup> Intervista di B. Rossi a E. Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, SM, p.1626.

<sup>49</sup> Cfr. E. Montale *vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, cit., p. 1685.



non riteneva di possedere. Per essere cantanti, disse più volte il poeta, c'è bisogno di un misto di genio ed imbecillità: in sintesi un «côtè bête», un qualcosa di sciocco, quasi di folle che gli permettesse di eseguire parti difficilissime di fronte ad un pubblico vasto. «Io non so se avessi genio, certamente no, ma non ero completamente provvisto neanche di imbecillità».

Una volta [...] ho scritto che ogni vero cantante inventa la propria voce. La mia, ad esempio, era una ipotesi di voce: poteva esplodere, diventare una grande voce, solo per quelle parti che mi suggestionavano. Devo ammetterlo: in me non c'era soltanto lo sdoppiamento tra lo scrittore e il cantante. Nel mio "io" di cantante avveniva un ulteriore sdoppiamento: quanto più alto era il pregio musicale del pezzo, tanto meno, in quanto cantante, lo appezzavo. Insomma, come basso, come baritono, sarei stato più inclinato a parti gigionesche, magari vergognandomene dopo. L'idea di interpretare opere di Mozart mi sorrideva molto meno che fare Barnaba nella Gioconda. In Mozart non c'è la ricerca dell'effetto, il canto ha una sua lucida disciplina. E invece in me, come cantante, sentivo credo proprio che non ce l'avrei fatta a resistere. Dopo un paio di rappresentazioni mi sarei detto: chi me lo fa fare di mettermi in calzamaglia?<sup>50</sup>

Ma poco dopo avrebbe inventato la propria voce, avrebbe cioè, come scriverà in una recensione di *Prime alla Scala*, creato e non ripetuto. Quella che Montale stava affinando ed esercitando era però un'altra voce, quella di poeta.

---

<sup>50</sup> G. Nascimbeni, *Montale*, cit., p. 57. L'articolo a cui Montale si riferisce è *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, PS, p. 971.

## Capitolo primo:

### 1. 1916: Debutto di Montale critico

Negli anni della formazione le ambizioni canore di Montale sono tutt'altro che inconcrete. Basti, infatti, una superficiale indagine biografica a dimostrare come il giovane Eugenio fosse intenzionato a percorrere, carico di passione, tutto l'iter formativo necessario alla carriera di cantante. La biografia può essere ricostruita solo attraverso le parole del poeta e spesso può quindi apparire aneddotica o addirittura fantastica, composta di episodi pensati ad hoc per intrattenere una compagnia di amici ma non per questo meno importante. Ma è la cronologia a dimostrare il reale peso del suo interesse musicale negli anni giovanili. La prima pagina pubblica di Montale è, non per nulla, una cronaca musicale, seppur scritta a nome di altri. L'occasione di tale esperienza è raccontata dal poeta all'intervistatore Leone Piccioni:

Molti anni prima, non ricordo la data, quando a Genova si dette il *Mameli* di Ruggero Leoncavallo io incontrai una sera Vittorio Guerriero, [...] era critico musicale di un giornale, mi pare si chiamasse «Il Piccolo»; mi disse “Io non mi intendo affatto di opera, non so perché mi abbiano fatto critico musicale. Tu devi fare un articolo su quest'opera”. “Ma io non l'ho sentita ...” Si stava svolgendo l'opera, noi eravamo nei sotterranei del teatro nel caffè del teatro. Insomma, scrissi l'articolo senza aver sentito questo *Mameli*; l'articolo fu pubblicato e poi dopo, conobbi Leoncavallo, il quale dichiarò che “mai, nessun critico, lo aveva compreso così profondamente ...”<sup>1</sup>

L'articolo, con il cui ricordo il poeta sembra giocare svagato, è una recensione pubblicata sul «Piccolo» di Genova il 28 aprile 1916 della prima del *Mameli* di Ruggero Leoncavallo, rappresentata al Teatro Carlo Felice di Genova, scritta a nome del titolare della critica musicale del giornale Vittorio Guerriero. La versione del fatto, riportata dalla sorella Marianna, è curiosamente, anche se di poco, diversa:

Eugenio giorni fa ha scritto il resoconto della première della nuova opera di Leoncavallo *Mameli* per un suo compagno che si è offerto a un giornale come critico teatrale ma non è buono a nulla: Eugenio era in loggione, il suo amico in poltrona come giornalista! Poi sono usciti insieme e sono andati in un caffè; Eugenio ha buttato

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, intervista di L. Piccioni, SM, p.1657.

giù l'articolo, ma in un lampo! A mezzanotte e mezza era già a letto. Ebbene il suo articolo è stato giudicato il migliore, al Sindacato dei corrispondenti; il suo amico ha avuto degli abbracci, degli elogi. Leoncavallo lo ha mandato a chiamare ... Abbiamo riso tanto.<sup>2</sup>

Montale dice di aver effettivamente assistito alla rappresentazione ma non in previsione di un'immediata recensione scritta. Nella scrittura si colgono i segni di una mano ancora inesperta, come nota Mengaldo,<sup>3</sup> soprattutto al livello dell'impasto linguistico ancora molto ridondante, anche se la struttura non è molto dissimile da quello che poi diverrà suo abituale modo di fare critica musicale sulle pagine del «Corriere della sera». La maniera, infatti, non è ancora «priva di svolazzi o arbitrii soggettivistici» eppure è già ravvisabile l'impronta di uno schema che poi sarà quello di gran parte delle critiche avvenire. Nel famoso saggio, che ci sarà utile in seguito, il critico Mengaldo individua, nella modalità di scrittura musicale montaliana, una serie di costanti, riferimenti dai quali Montale solo raramente si distanzierà. La recensione del *Mameli* di Leoncavallo si apre con un giudizio complessivo assai ambiguo, una lode a metà della nuova opera del Maestro:

Ruggiero Leoncavallo può andare degnamente fiero di questa nuova e patriottica produzione che però, come opera d'arte, non aggiunge certo nessun anello nuovo alla catena dei suoi trionfi indiscussi.<sup>4</sup>

Non immediato è, infatti, l'apprezzamento dell'opera che difatti, dice Montale, non aggiunge nulla di nuovo alla già brillante carriera del Maestro. Ruggiero Leoncavallo è uno dei pochi musicisti laureati: «non solo aveva avuto una buona educazione musicale, ma la sua cultura letteraria era insolita in un'operista. Aveva seguito a Bologna le lezioni del Carducci e si era laureato in lettere»<sup>5</sup> (anche se altrove Montale si confonde e scrive che fosse laureato in giurisprudenza). Quest'opera doveva rappresentare per il compositore napoletano un punto di svolta, un tentativo di allontanare da sé lo spettro del

---

<sup>2</sup> Estratto da una lettera del 2 maggio 1916 di Marianna Montale a M. Cognetti in E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, cit., p.111.

<sup>3</sup> P.V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, in Id., *La tradizione del novecento*, seconda serie, Firenze, Vallecchi editore, 1982, pp. 235-273.

<sup>4</sup> E. Montale, *La prima del «Mameli» di Leoncavallo al Carlo Felice di Genova*, SM, p. 893.

<sup>5</sup> E. Montale, *I «sette peccati» di Veretti, «Pagliacci» di Leoncavallo*, ASM, p.1008.

verismo,<sup>6</sup> categoria cui la critica sembrava relegare tutte le proprie opere, tutte incapaci di poter superare in grandezza e successo *Pagliacci*. Nel 1956, proprio in occasione di una recensione a *Pagliacci*, Montale ricorderà, con queste parole, l'allestimento del *Mameli* del 1916:

nel 1916 assistemmo alla sua rapida creazione di un *Mameli* imbastito per contratto col Comune di Genova, utilizzando brani dello Chatterton e di altre sue opere, e potemmo farci un'idea della sua estemporaneità. Il ricordo che di lui abbiamo conservato è quello di un uomo generoso, leale, modesto e non privo di estro.<sup>7</sup>

Riprendendo l'antico articolo. Alla parte introduttiva segue il racconto dettagliato di tutti gli aspetti dell'avvenimento: la descrizione del pubblico «Assisteva alla rappresentazione un pubblico foltissimo ed elegante» tra il quale è presente il collega Severino Santi, inviato per la «Tribuna»; la descrizione dell'ingresso in scena del Maestro Leoncavallo; il commento al libretto «tagliato e sceneggiato discretamente e non manca di distinte qualità teatrali. [...]»; alla musica, confrontata alle tendenze contemporanee; l'esposizione degli episodi migliori dell'opera; la presentazione degli interpreti: la soprano Eugenia Burzio nella parte di Delia, il tenore Carmelo Alabiso ed il baritono Emilio Bione compresa una insolita, costante delle cronache musicali di Montale, attenzione rivolta a tutti gli interpreti minori. La chiusa, vera peripezia barocca “dannunziana”,<sup>8</sup> si riallaccia ciclicamente all'incipit nel suo assenso a metà. In questa prima prova critica lo schema a compartimenti stagni è estremamente esibito anche attraverso formule che scandiscono l'andamento del racconto. Queste formule preparano il lettore all'esposizione di ciascun punto: «Procediamo con ordine», «veniamo ad esaminare con serenità», «ritorniamo nel seminato», «poche parole sulla musica», «in breve», «poche parole sull'esecuzione», tracce proprie di chi sta tentando un ordine per sé, nella scrittura, e per gli altri, nella lettura, ma anche spie linguistiche di una difficoltà di fermare a parole un ascolto di Montale non finalizzato ad una recensione. Sta di fatto che la progressione schematica serve a Montale per poter meglio distribuire e trattare tutti i punti necessari ad una cronaca, la modalità di

---

<sup>6</sup> Anche se Montale nutre grandissima stima nel verismo musicale, di certo superiore a quella che nutre per quello letterario, credendolo un vero fenomeno d'avanguardia dell'Ottocento italiano

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. A. Zollino, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e musica*, in Id. *I paradisi ambigui*, Piombino, Edizioni Il foglio, 2009, p.270-271.

approccio all'opera non è così distante, seppur ancora troppo esibita, dalle recensioni scaligere. Di tutt'altra pasta è, secondo Mengaldo, il contenuto sul quale si misura la distanza fra questa sua giovanile prova ed il pensiero del vecchio critico. Un forte punto di non coincidenza è stato censurato dallo stesso Montale che, nel momento in cui reintegra, rivendicandone così la paternità, questo articolo nella propria opera omnia nella sezione *E in altri teatri* della raccolta *Prime alla Scala*, elimina la parte finale del quarto capoverso: «[siano pur esse dettate dalla Musa al maggior Poeta e barocco, che l'Italia ha da molti anni prodotto.]» Taglio, segnalato da Verdino,<sup>9</sup> necessario a sopprimere una sperticata, quanto ormai inutile, lode al librettista Ceccardo Roccatagliata, definito da Montale «poeta [...] per intero»,<sup>10</sup> stroncato dalla critica alla rappresentazione del *Don Chisciotte*, opera composta da Guido dell'Orso, del 4 marzo 1919 al Teatro Carlo Felice. Nel 1981 il riferimento specifico era davvero troppo lontano nel tempo per essere riconosciuto.<sup>11</sup> Più interessante è soffermarci su tutto il periodo che lo contiene;

Io credo, però, a questo proposito ed in tesi generale, che ogni musico dovrebbe sempre essere auto librettista. Del resto abbiamo constatato, e purtroppo anche recentemente, quanto poco giovi a un mediocre musicista il gentile soccorso di una trama di dolci e canore sillabe [siano pur esse dettate dalla Musa al maggior Poeta e barocco, che l'Italia ha da molti anni prodotto.]<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> S. Verdino, *Storia delle riviste genovesi: da Morasso a Pound*, Genova, La Quercia, 1993, pp. 53-59. In quest'inchiesta sul Montale genovese Verdino segnala la probabile esistenza di altri articoli montaliani a tema musicale rintracciabili nei primissimi anni '20 sul «Secolo XIX». Ciò che lo lascerebbe supporre è una dichiarazione, del 1975, di Montale a Guido Arato, in cui diceva di aver assistito Panseri, che sul «Piccolo» si occupava di critica teatrale e musicale, per quanto riguardava la musica. Pur essendo complessa un'attribuzione certa, Verdino segnala come vicina allo stile del Montale del *Mameli* la recensione di un'opera in tre atti di Domenico Monleone, *Suona la ritirata!*.

<sup>10</sup> Intero rispetto a Boine che lo era a metà: E. Montale, *Intervista immaginaria*, AMS, p.1477.

<sup>11</sup> L'abolizione dell'encomio non è però segnale di disistima o di mutata idea del valore del poeta. Allo stesso anno di *Prime alla Scala* risale il recupero delle *Poesie disperse* e fra queste, datata 1923, vi è proprio un insolito planh in morte di Ceccardo Roccatagliata, al quale Montale riconosce il merito di aver, nel suo peregrinare, portato con sé «un tremulo verso e il meraviglioso suo gergo»: E. Montale, *Sotto quest'umido arco dormì talora Ceccardo*, TP, p.808.

<sup>12</sup> E. Montale, *La prima del «Mameli» di Leoncavallo al Carlo Felice di Genova*, cit., p. 893.

Compare in questo estratto un altro tratto peculiare dell'interesse di Montale, quello per il libretto, per le parole scritte per musica, altro tema assai presente nella raccolta *Prime alla Scala*. Leoncavallo, come prima ricordato, laureato in lettere, «scriveva da sé i propri libretti» non peggiori, scrive Montale nel '56, «di quelli che si fabbricano gli auto librettisti di oggi». In questo stesso articolo Montale arriva a dire che se Leoncavallo «si fosse dedicato al teatro di prosa avremmo avuto in lui un drammaturgo non troppo diverso da Paolo Giacometti, molto rispettabile sotto ogni verso».<sup>13</sup> Il riferimento all'«autolibrettismo» può riportare alla memoria il nome dell'autolibrettista per eccellenza: Wagner. I primi anni del Novecento vedono svilupparsi nel pubblico italiano una forte avversione nei confronti di Wagner causa, secondo i maggiori critici, della fine del primato del melodramma italiano nel panorama della musica europea. Wagner è un personaggio controverso, umanamente e musicalmente, figura che incarna un dilettantismo fattosi monumentale,<sup>14</sup> colui da cui Montale sembrerà sempre più prendere le distanze durante tutta la sua carriera di critico. Il compositore tedesco è però presenza silenziosa in tutta la sua prima produzione poetica ed ispiratore, insieme a Croce, di quello che sarà il pensiero principe dell'arte montaliana: una sostanziale necessità di fusione fra le diverse arti, l'una a servizio dell'altra, tutte di pari dignità. Mengaldo, quando parla della mancata coincidenza del pensiero maturo montaliano con questa affermazione, sembra tralasciare però il fatto che autolibrettista è anche Leoncavallo: il libretto del *Mameli*, intriso di intenzioni patriottiche ed interventistiche, è infatti scritto a quattro mani con il librettista Belvedere.

Egli ha espresso tutto sé stesso con una esuberanza, e spesso con una felicità affatto giovanili; tenendosi lontano da quelle astruserie di raccatto e dalle vacue velleità pseudo-wagneriane, con cui molti dei nostri maestri contemporanei giovani e non giovani, hanno cercato di velare ed occultare ai nostri occhi la loro scarsa facoltà sensitiva e la loro troppo esausta vena melodica.<sup>15</sup>

Ciò contro cui Montale si pone, adesso e poi, non è però Wagner ma sono soprattutto gli pseudo-wagneriani. L'avversione all'atteggiamento di chi si è posto sulla scia di Wagner è spiegabile parafrasando un concetto assai caro al poeta: l'originalità del compositore, assunta a schema fisso, imitata

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> T. W. Adorno, *Wagner*, Torino, Einaudi, 1966, p.40.

<sup>15</sup> E. Montale, *La prima del «Mameli» di Leoncavallo al Carlo Felice di Genova*, cit., p. 894.

grossolanamente è servita a giustificare qualsiasi prodotto di compositori privi di talento e di idee.

Non intendo con ciò, di condannare le nuove tendenze e inchinare l'antica opera a pezzi con una condiscendenza cieca; che sarebbe ridicolo.<sup>16</sup>

Ma sta il fatto, che certi fragorosi boati moderni (non meno convenzionali, del resto, delle caratteristiche *chitarrate*, del buon tempo andato), parlano ben scarsamente al nostro cuore; là dove le melodie dei nostri padri erano, non poche volte, momenti di purità assoluta, in cui pareva racchiudersi in sintesi tutta la potenza espressiva e, soprattutto, la personalità musicale dei loro autori; quella personalità che ora cerchiamo invano in troppi dei nostri musicisti.

ci ha risparmiato spesso (non sempre) quelle «selve selvaggie» di suoni, predilette tanto da certi suoi colleghi, attraverso le quali i cantanti tentano invano di giungere ai nostri orecchi con epici squilli.<sup>17</sup>

L'opera «a pezzi» è quella a pezzi chiusi; è l'opera italiana composta di arie, romanze, cabalette ormai superata anche da Verdi. La melodia italiana, in opposizione ad una tendenza motivica frammentaria, rimane un marchio di fabbrica, non una faciloneria, firma del compositore riconoscibilissimo proprio grazie a certi arabeschi sonori che cominciano già, siamo solo nel 1916, ad essere ritenuti troppo semplici. Anche ciò che si comincia a richiedere ad un cantante non è più il bel canto ma il virtuosismo spesso fine a se stesso volto alla ricerca non del bello, avvertito come sentimentale, ma dell'altezza dei suoni, dell'estensione della voce anche a scapito della comprensione della parola. Rinnovarsi, in tempi rapidi, aspetto già preoccupante, presagio di quello che sarà il futuro, in tutti i campi dell'arte diventa necessario alla sopravvivenza dell'opera e del nome dell'artista. La vicenda artistica di Leoncavallo ne è un esempio: rimarrà sì fedele a se stesso ma sempre succube del proprio nome associato per sempre a determinate opere, oltre le quali il suo repertorio è pressoché sconosciuto. Siamo solo agli inizi del secolo ma già intravediamo, attraverso le giovani parole di Montale, tutte le crepe del sistema melodrammatico italiano, del modo di fare e di intendere la musica, crepe che annunciano il crollo, del quale Montale sarà spettatore negli anni del secondo dopoguerra.

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ivi*, 895.

## 2. 1917: Montale incontra Debussy

All'altezza del 1916 Eugenio Montale ancora non riconosce per sé la voce poetica. Ed è curioso, fidandoci ancora una volta della cronologia, come sia la musica a dirigerlo non ai palcoscenici ma al lavoro solitario e silenzioso del poeta. Punto di svolta nella formazione montaliana, epifania di un dato pensiero e modo di intendere tutto il mondo dell'arte, spinta propulsiva ad un nuovo modo di intendere la parola poetica è l'ascolto dell'esecuzione di *Les collines d'Anacapri* e di *Menestrels* di Debussy al Teatro Carlo Felice. Montale cinquantenne ricorda «quando sentii i primi preludi di Debussy (avevo 15 anni) scattai sulla sedia! Non ebbi un attimo di dubbio o di esitazione».<sup>1</sup> L'evento epifanico è registrato quasi in diretta in un passo del *Quaderno Genovese* da un giovanissimo Montale, anche se non proprio quindicenne, carico di entusiasmo:

Concert. Iersera concerto al Carlo Felice: violoncellista André Hekking e pianista Luigi La Volpe. Vi fui con Bonzi. Bellissimo. [...]

Debussy: musica descrittiva e impressionistica piena di sconnessione, di colori e metri. Dapprima lascia quasi indifferenti; se non ostili; e poi rimane impressa come in un incubo; e si vorrebbe sentire e risentire e risentire! *Les collines* termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso; *Ménestrels* è, o passa per essere, musica ironica. Esecuzione ottima.

Perché non ho studiato musica anch'io? – mi grido da un pezzo. Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via! Quanti spunti mi balenano in mente, che forse potrebbero ingannare i pubblici.<sup>2</sup>

Il *Quaderno Genovese*, vero e proprio diario del quotidiano viaggio fatto di letture, concerti e incontri di un giovane Montale che nulla vuole dimenticare e tutto vuole registrare, come se la registrazione potesse da sé mettere ordine in quel mare di possibilità ancora da concretizzare, rappresenta per lo studioso l'occasione di poter aprire la scatola dell'orologio e di vederne nettamente il meccanismo. I pezzi si compongono nel tempo ed è Montale a fornire nuovi indizi a chi s'interroga sulla sua personale storia di formazione, a chi si impegna a ricostruire come quel ragazzo sia diventato il poeta. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un evento concreto: un concerto tenutosi il 18 marzo 1917 al Teatro Carlo Felice. È la prima volta che Montale si dedica alla descrizione tanto appassionata di una musica “pura”, ed è sicuramente la prima

---

<sup>1</sup> Lettera da E. Montale a M. Mila del 1 ottobre 1947, Fondazione Paul Sacher.

<sup>2</sup> E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 1308.



volta che incontra la sconnessa e non inquadrabile musica del compositore francese.

### *2.1 Impressioni ed Impressionismo*

«Musica descrittiva e impressionistica» è questa la definizione della musica di Debussy per Montale. Il giudizio rispecchia uno generale<sup>3</sup> non condiviso dallo stesso compositore per il quale parlare di impressionismo per la sua musica significava ridurla ad un solo valore esteriore.<sup>4</sup> Descrittiva e impressionistica sono due attributi che sicuramente sono suggeriti a Montale dalla vulgata ma che, in effetti, spiegano solo superficialmente quelle che sono le intenzioni del francese. Ma nel correggere questa affermazione ci renderemo conto che, nonostante l'errore definitorio, Montale accoglierà in maniera fedele, ben più profonda, gli echi e le intenzioni di questa musica difficile.

La musica di Debussy non è descrittiva in senso mimetico:

*Les collines d'Anacapri* è il V del primo libro dei Preludi per pianoforte, pubblicati nel 1910, composto da Claude Debussy nel 1901 a seguito di uno dei suoi soggiorni capresi, quello del 1880. Una calda atmosfera avvolgente e indolente, l'indugio nel risveglio, un paesaggio che s'intravede fra le piante di ginestre, corbezzoli, more, le colline cariche di vigneti, i giochi di luci e ombre dei raggi del sole filtrati attraverso i rami o come riflessi vibranti sull'acqua: sono queste le immagini suggerite dall'ascolto. Una cascata di note, la sorpresa di scoprire passeggiando sempre nuovi anfratti, una melodia che compare a tratti e che ci dà l'idea del colore locale, di una danza, una specie di tarantella orientale che ci trasporta all'arpeggio caldo, solare poi acuto, acido e dissonante che lascia l'orecchio sospeso, in bilico sul ciglio di qualche alto promontorio a picco sul mare. *Les collines* è un brano che si presta facilmente ad una lettura impressionistica ma il soggetto della composizione non è, in ultimo, la descrizione musicale della collina di Anacapri ma è l'esposizione delle sensazioni che tale visione porta dentro di sé, è il tentativo di trasferire

---

<sup>3</sup> Perfettamente in linea con le considerazioni esposte in molte riviste italiane del primo Novecento sulla relazione fra impressionismo pittorico, musica di Debussy e filosofia di Bergson: ad esempio l'articolo di Bastianelli *Impressionismo musicale* su «La Voce» nell'aprile 1909 o quello di Casella *Impressionismo e antimedesimo* su «Ars Nova» 4 marzo 1918: cfr. T. Spignoli, *Giuseppe Ungaretti: Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS ed., 2014, pp.33-41.

<sup>4</sup> Riferimento bibliografico fondamentale per tutti i critici che si sono accostati alla figura di Claude Debussy e per la stesura di questo paragrafo è di S. Jarocinski, *Debussy: Impressionismo e simbolismo*, con una prefazione di V. Jankélévitch, Firenze, Discanto edizioni, 1980.

all'ascoltatore l'essenza di quella visione: «[...]non è una imitazione diretta, ma una trasposizione sentimentale di ciò che è invisibile della natura; la musica non è limitata ad una riproduzione più o meno esatta della natura, ma alla corrispondenza misteriosa fra natura e l'immaginazione».<sup>5</sup> È una musica che segue i suggerimenti della Natura. È, piegando a nostro scopo parole di Montale, «Natura vista attraverso un temperamento».<sup>6</sup> Ciò che interessava il compositore francese non era la riproduzione della Natura, della sua istantaneità ma la natura è solo il pretesto, un canovaccio sul quale l'artista tesse il suo sogno.<sup>7</sup>

Debussy non è impressionista:

Montale considerava sullo stesso piano impressionismo musicale, di cui il campione è Debussy e impressionismo pittorico<sup>8</sup> e credeva che dall'impressionismo l'arte poetica avrebbe dovuto imparare molto. In alcune pagine del *Quaderno Genovese* precedenti a quelle del concerto Montale traccia quelle che dovrebbero essere le linee di una poesia "impressionistica":

Linee di una poesia impressionistica- fusione completa, inscindibile, di psicologia e *paesismo* (non-io, insomma) come nella vita ci avviene sempre. La natura dev'essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari; colta cioè negli elementi soli che operano sulla sensibilità poetica, all'atto della pura intuizione è l'occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto; il momento fantastico-lirico sceglie fra la realtà, trasforma e assimila. Poesia che insomma colga nella vita *il momento*, considerato nella esistenza nostra come sola realtà semplice irreducibile e inconvertibile. Non-io visto a traverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia con la materia(?) esterna. Il ritmo asseconi la creazione *nervosamente*: non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l'idea. La musica dia il sentimento.<sup>9</sup>

Comprendiamo allora perché, parlando di Debussy, Montale non possa che definirlo impressionista. L'attributo fu accostato alla sua musica per la prima volta verso la fine del 1887 da un segretario dell'Accademia di belle arti che redigendo un rapporto sulla suite *Printemps* dice: «Sarebbe molto auspicabile

---

<sup>5</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p. 174.

<sup>6</sup> E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 1327.

<sup>7</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p. 176.

<sup>8</sup> «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di seppia avevo certo un'idea della musica e della nuova pittura. Avevo sentito i *Ministrels* di Debussy e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli Musica sognata. E avevo scorso gli Impressionisti del troppo diffamato Vittorio Pica»: E. Montale, *Intervista immaginaria*, AMS, p. 1477.

<sup>9</sup> E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p.1298-1299.

che egli stesse in guardia contro questo vago impressionismo che è uno dei più pericolosi nemici della verità nelle opere d'arte».<sup>10</sup> Da allora le sue composizioni, dai confini tonali e immaginifici vaghi e sfumati, furono sempre idealmente connesse allo spirito dell'impressionismo pittorico di Monet,<sup>11</sup> tanto che lo stesso Montale non trova altra soluzione che descrivere visivamente questa musica. Il principio della pittura impressionista si fonda sulla presa di consapevolezza dell'esistenza dell'oggetto solo all'interno di un sistema dal quale esso stesso dipende. L'oggetto quindi può essere percepito e comunicato solo all'interno di un sistema, il nostro soggettivo: il mondo non è altro che la visione del mondo.<sup>12</sup> L'intenzione dell'artista è quindi quella di rappresentare quello che vede e non quello che sa. La pittura però, capace di fermare la natura per poterla contemplare, ne restituisce un'immagine vibrante ma ancora rassicurante, armonica. Sulla soglia dell'atto del vedere il non io si incontra con l'io e la realtà che si coglie, anche se alterata attraverso uno specchio prismatico, è incontrovertibile. La musica di Debussy, invece, è percorsa da una dolce tensione che non si scioglie, contiene in sé una languida promessa continuamente disattesa, continuamente distratta, ma continuamente ricercata. La rivoluzione del compositore francese sta proprio in questo, nel creare un'arte, ed è Adorno a parlare, «libera dalla menzogna di essere verità».<sup>13</sup> Essa non trasmette quindi nessuna certezza, «non dà risposte, non crea miti, non suggerisce soluzioni, ma con tanta maggiore forza attira il nostro spirito nella sua scia».<sup>14</sup> La musica suggerisce l'idea senza promettere alcuna conclusione, alcuno svelamento di verità. La pittura impressionista contiene in sé la prospettiva di poter trasmettere una visione del mondo modellato dalla luce, l'esperienza di un momento fermata sulla tela. Ciò cui aspira la musica di Debussy, però, è di più: non è la descrizione di un attimo ma è la trasmissione della sensazione scaturita da un dato reale impossibile da fissare, da rappresentare nel suo divenire. Se Montale effettivamente compie un errore nel definire, non sbaglia nel cogliere i messaggi di questa musica. Nel maggio 1917 Montale sembra abbandonare l'idea di una poesia impressionistica per avvicinarsi sempre più alla formulazione di un ideale di poesia più prossimo a

---

<sup>10</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p.14.

<sup>11</sup> Sull'argomento: P. Bolpagni, *Non sono impressionista. Debussy e le arti visive. Un malinteso da chiarire*, «Amadeus», XXIV, 98, Milano, giugno 2012, pp.38-40.

<sup>12</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p.14.

<sup>13</sup> T. W Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002, p.183.

<sup>14</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p.172.

quello suggerito dalla musica di Debussy. La direzione che intende seguire è sicuramente più simbolista: una poesia che pur rappresentando il mondo esterno non lo descrive, una poesia sintetica in cui evidenti sono i «nessi, termini intermedi» in cui gli elementi veristici si fondono a quelli fantastici senza che tra l'uno o l'altro si crei una disparità, in un tutto «personale e assoluto». Una lirica che sia allo stesso tempo rappresentativa e interpretativa, che sia suggestione capace di:

Comunicare a voi per mezzo della suggestione della parola (musica, parola e sua posizione, colore, pause, ambiguità, etc. ) la sensazione che nel poeta desta questa esterna realtà ispiratrice prima del poeta; ci riuscirete?<sup>15</sup>

L'appello del poeta è rivolto al pubblico al quale non basterà più una lettura passiva per comprendere una tale poesia. Anche l'arte di Debussy, lungi dall'essere sterilmente mimetica e quindi descrittiva, chiede all'ascoltatore una partecipazione attiva. Non più fruitore di qualcosa di dato, a cui nulla può aggiungere, l'ascoltatore ha una sua parte nella creazione dell'opera. A lui spetta la messa insieme delle diverse parti, non rispondenti più a criteri di comprensione convenzionali (l'utilizzo di una data tonalità o di un dato strumento condizionava a prescindere la decodifica del senso della musica, ad un dato accordo corrispondeva un dato sentimento). Questo aspetto collaborativo che il giovane Montale ritiene essere un elemento assai affascinante dell'opera di Debussy, diverrà problematico nella musica contemporanea ed osservato dal poeta con preoccupazione: l'exasperazione dell'apertura dell'opera all'interpretazione e alla manipolazione dello spettatore porterebbe alla scomparsa definitiva dell'autore. In Debussy un tale procedimento fa sì che l'ascolto diventi una progressiva e sorprendente scoperta. Ed è questa una delle differenze con la pittura ed è in questa direzione che intende muoversi anche la poesia del primo Montale:

la visione di un bel quadro rappresentante un paesaggio (e fors'anche del paesaggio stesso) ci lascia un po' freddi; mentre certi effetti pittorici ottenuti per mezzo della semplice parola in poesia ci danno un fremito di soddisfazione. Perché ciò? Nel primo caso l'opera ha tutto in sé e non richiede la nostra collaborazione: noi rimaniamo di fronte all'opera passivi ed inerti. Nel secondo caso [...] occorre che noi concorriamo

---

<sup>15</sup> E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 1328.

con l'artista, mediante uno sforzo più o meno grande, a creare in noi le sue visioni e le sue sensazioni.<sup>16</sup>

Ancora una volta, senza operare alcuna violenza, possiamo utilizzare le parole di Montale per approfondire quella che è la volontà che muove la musica di Debussy, che possiamo cogliere anche solo osservandola sullo spartito, ancora una volta diversa da quella della pittura impressionista, e descritta magistralmente da Jarocinski:

I celebri titoli dei suoi ventiquattro preludi figurano non all'inizio [...] ma alla fine, sotto il testo musicale. In generale, essi sono di gran lunga più poetici che pittorici e, contrariamente alle apparenze, servono molto di più a velare le intenzioni del compositore che ad esprimerle [...] I titoli indicano la fonte d'ispirazione, la cosa originaria che ha dato il primo impulso al compositore: un'immagine della natura, una poesia, una vecchia leggenda, un personaggio della letteratura; ma l'ascoltatore ha la libertà di cercare il significato nascosto dell'opera.<sup>17</sup>

Quindi persino la libertà di dimenticare l'intenzione primaria che ha dato vita all'opera. Continuiamo a farci portare dalle annotazioni a caldo di Montale. La musica di *Les collines d'Anacapri*:

Dapprima lascia quasi indifferenti; se non ostili; e poi rimane impressa come in un incubo; e si vorrebbe sentire e risentire e risentire.

L'idea di un'arte capace di estendere i propri rami al di là della propria specificità, capace di rimanere impressa come un incubo, capace di agire profondamente in noi e ritornare inaspettatamente alla mente, di sopravvivere in altre forme al di là della sua realizzazione o esecuzione è un concetto molto caro a Montale, una costante del suo pensiero da qui, 1917 fino agli anni '60 (*Tornare alla strada, Auto da fê*). Anche la musica di Debussy, e utilizziamo le calzanti parole di Montale, richiede all'ascoltatore di innalzarsi al livello del creatore. In queste pagine, di poco successive a quelle dedicate al concerto di Debussy, Montale trascrive un pensiero: la vera opera d'arte deve agire al di là della sua contingenza, essa deve essere «Tasto», che una volta premuto, come il pedale di un pianoforte, sia capace di «centuplicarsi in noi con reti di risonanze ed echi, che rappresentano la sostanza dell'arte stessa, di cui il tasto non era che

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 1317.

<sup>17</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p.176.

la forma»<sup>18</sup> non importa che poi sia intesa in maniera differente, l'opera d'arte vive anche, e soprattutto, nel suo fraintendimento.

che importa se ognuno può capire una simile poesia in modo diverso da un altro? *Suggerire* vuole. Lirica dunque suggestiva (allusione) e interpretativa lirica e essenzialista (rivelatrice di pure essenze)<sup>19</sup>

Una lirica «Suggestiva» come quella teorizzata da Mallarmé: «Evocare[...] l'oggetto taciuto [...] comporta un tentativo prossimo al creare» per «non dipingere la cosa, ma l'effetto che essa produce».<sup>20</sup> In una conferenza del 1895 Mallarmé espose quali dovevano essere le intenzioni della sua poesia: evocativa, allusiva, suggestiva, innesco di connessioni mentali inaspettate nel lettore. Tutto questo si realizza materialmente in Debussy nella sua musica «piena di sconnessione, di colori e metri» tramite una completa riforma dell'assetto armonico. Debussy scompone, alterna, abbatte ogni categoria all'interno dell'armonia e della tonalità e lo fa rispondendo a una specifica volontà. Se esisteva una gerarchia armonica collaudata, una determinata maniera di comporre che corrispondeva a un dato modo di percepire e trasmettere la realtà, con Debussy tutto è rimesso in discussione, ogni singolo suono è considerato di per sé, carico di un proprio senso da considerarsi al di fuori della griglia della tonalità. Non più toniche o dominanti ma suoni, validi nella loro purezza e considerati per quello che sono capaci di trasmettere messi l'uno di fianco all'altro, nel loro rapporto disteso nel tempo. Non siamo ancora all'eccesso della scomposizione atonale e cromatica né al depauperarsi della funzione dell'autore, ma siamo di fronte alla innovativa creazione di una risposta nata dall'esigenza del compositore di restituire a ciascuna nota, a ciascun suono, una pari dignità espressiva, non sottomessa ad un ordine armonico convenzionale ormai logoro. La scelta allora ricade su scale pentatoniche ed esatonali, che procedono per toni interi senza ammortizzanti semitoni che permettono gradualità di tonalità, si ritorna a una

---

<sup>18</sup>Questo concetto dimostra come in Montale agiscano contemporaneamente la passione filosofica, idealista e metafisica, le letture e le influenze simboliste europee e la seduzione musicale, tutte esperienze che alla fine tendono ad unificarsi nella sintesi dell'espressione poetica. (Cfr. L. Barile, *Note al Quaderno Genovese*, in E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., 148)

<sup>19</sup> E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 1328.

<sup>20</sup> Cit. da S. Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in Id., *Oeuvre complete*, coll. Pléiade, Paris, 1945, p.400.

concezione della musica che travalica quella della tonalità ritornando all'antica modalità, si prediligono le dissonanze che non portano a consonanze.

Les collines termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso

Un finale che Montale sente inatteso, disarmonico, straziante, spiazzante e nel quale sembra spiccare la dissonanza che lascia l'orecchio sorpreso, lì dove bastava un passo piccolissimo, quello di un semitono, perché si chiudesse in consonanza.

Una sensazione uditiva che, riportata nella nota della Barile al *Quaderno*, Gertrude Stein «paragona nell'arte della cucina all'aceto, o ai limoni o al guscio d'uovo per schiarire il caffè». Il critico musicale Mario Bortolotto<sup>21</sup> tiene a precisare che Montale commette un errore (ammettendo che sottolinearlo è pedanteria): il brano non si chiude su un tasto bianco bensì su la diesis, tasto nero. Questo importa fino ad un certo punto perché ci rendiamo conto che nonostante l'inesattezza, grave svista per un intenditore, nulla cambia perché la sensibilità va oltre il fraintendimento che non inficia minimamente la comprensione o devia dalla corretta interpretazione dell'intenzione finale dell'artista. Nella musica di Debussy non c'è gerarchia nemmeno fra io, interno, e sfondo, esterno, come nella pittura di Cézanne, poiché essa è il risultato del loro incontro che spesso non può risolversi che in uno scontro, in una dissonanza. Sembra una sorta di predizione di quelle che saranno le strade che prenderà la lirica montaliana molti anni dopo con le *Occasioni*. Nell'armonia tradizionale, al termine di un discorso musicale, l'ascoltatore si aspetta che siano rispettate alcune convenzioni, una cadenza ad esempio, che riporti il brano, aperto in una data tonalità, a chiudersi in quella stessa tonalità: una chiusa rassicurante, capace di trasmettere l'ordine di una idea circolare, capace di riportarci a casa. In questa musica invece

L'orecchio ingenuo resta teso per tutto il pezzo in attesa del culmine; tutto sembra un preambolo, un preludiare che precede l'effettiva realizzazione musicale, "l'epodo" che non arriva. L'orecchio deve orientarsi diversamente per comprendere esattamente Debussy, per intenderlo non come un processo di stasi seguite da risoluzioni, ma come vicinanze di colori e superfici.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> M. Bortolotto, *Il lungo viaggio fra le note di Eugenio Montale*, «La Repubblica», 23 ottobre 1996.

<sup>22</sup> T. W. A., *Filosofia della musica moderna*, cit., p.183.

La sconnessione, che consente a Debussy di allargare lo spettro delle proprie possibilità ritmiche, timbriche ed espressive, ha come conseguenza ultima anche la sospensione, l'impossibilità di affermare. Nel finale l'assenza di punto fermo si coglie in maniera netta: viene meno una certezza, anche melodica, cui fare ritorno e la musica si risolve in un arabesco, senza inizio né fine eppure carico di voluttà, di tensione infinita. La musica fluttua in una costante ambiguità, atmosfera che alimenta la potenza del simbolo,<sup>23</sup> e conduce ad una sospensione interrogativa, che continua a risuonare nell'orecchio dell'ascoltatore. Ciò che ne risulta è una musica che emerge da un silenzio denso, gravido, che ritorna, senza premesse armoniche, nel silenzio, quello che Montale percepisce essere un tasto bianco appunto, lasciando dietro sé la sua scia, la sua eco che risuonerà a lungo anche nel nostro poeta.

Montale comprende benissimo quale sia la lezione da imparare dal compositore francese: una lezione di modernità capace di dialogare con il passato, di stile e di tradizione.

La modernità di Debussy sta proprio nella sua capacità di essere riuscito a travalicare gli ordinari rapporti fra ciascun elemento compositivo per poter accogliere, per la prima volta in musica, usando le parole di Boulez,<sup>24</sup> l'instabile, l'istante, caratteristiche insite dell'anima del suo presente. E come Mallarmé in poesia, in cui l'infinita capacità evocatrice data dalla connessione delle parole per senso, colore e suono riesce a concretizzare il miracolo di «farci trovare faccia a faccia con l'inesprimibile», così in musica Debussy riesce a rivalorizzare la nuda essenza delle cose non deformate da una pomposa retorica o da una astringente tradizione ma senza nemmeno dimenticare l'atavico passato, quello non scritto, da cui provengono.<sup>25</sup> E, infatti, per Jarocinski proprio in questo consiste il simbolismo di Debussy.

---

<sup>23</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit., p.29.

<sup>24</sup> Cfr. G. P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985, pp.16-20. (P. Boulez, *Relavès d'apprenti*, Pris, Seuil, 1966, p.346).

<sup>25</sup> S. Jarocinski, *Debussy*, cit. p.38.



## 2.2 «la letteratura è musica»: *Ministrels*

La poesia è, come le altre arti, secondo il giovane Montale, prigioniera di un sistema convenzionale, di una tradizione che grava come un peso, ingabbiata dalla retorica. Il giorno seguente all'ascolto di Debussy Montale chiama la retorica «malattia»:

*la malattia della retorica le corrode (le lettere) assai più che non le altre arti. E un fatto che la letteratura, in quanto pura arte (né può considerarsi diversamente) non ha un campo per nulla più vasto p.es. della musica e della pittura. Non le supera, appena può equivalerle; senza contare certe tare di rettoricismo da togliere! Le lettere sono vaste fin che si vuole [...] nella loro purità sono un'arte; e le arti non sono maggiori o minori fra di loro né più né meno limitate. Una volta non avrei creduto tutto ciò.<sup>26</sup>*

La melodia è un discorso e come questo si serve di una serie di artifici che possiamo definire retorici. Il discorso musicale di Debussy si scrolla di dosso tutto ciò che è retorica. E questa carica di rivalsa nei confronti della retorica e dell'eloquenza si somma alle intenzioni della nascente poesia di Montale:

No, scrivendo il mio primo libro (un libro che si scrivesse da sé) [...] Ubbidii a un bisogno di espressione musicale [...] All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una contro eloquenza.

In queste parole si legge la lezione del simbolismo francese dell'*Arte poetica* di Verlaine: «de la musique avant toute chose» e «prends l'eloquence et tords-lui son cou». La poesia di Montale nasce appunto da un «bisogno di espressione musicale» e si pone come obiettivo quello di «torcere il collo all'eloquenza della vecchia retorica». Gli anni del *Quaderno Genovese* sono quelli in cui, nella valutazione di Montale, la musica può indicare alle altre arti e in particolar modo alla poesia, la direzione da seguire. E la sua poesia non potrà non tenere conto della spinta alla rottura proprio della musica di Debussy:

Perché non ho studiato musica anch'io? – mi grido da un pezzo. Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via! Quanti spunti mi balenano in mente, che forse potrebbero ingannare i pubblici!<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 1309.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

È qui già contenuta un'intenzione, un'idea: quella realizzata da Montale nelle sue prime poesie che sono la diretta emanazione di questo sentire, ancora fortemente in debito all'arte pura per eccellenza. Nel 1965 Montale, recensendo *Strumenti umani* di Vittorio Sereni, descrive le innovazioni tecniche della musica dalle quali la poesia sembra non poter fare a meno di dipendere:

Abolita la dominante, escluso il tematismo (che favorisce certe note a vantaggio d'altre), ammesso il principio che in ogni composizione ogni nota sia sempre un principio e una fine e che il centro debba essere in ogni luogo e in nessuno, i musicisti danno lezione ai poeti; e questi accettano la lezione.<sup>28</sup>

Negli anni '20 Montale credeva non solo nella necessità di una collaborazione ma in una superiorità della musica rispetto alla poesia, che con Debussy era riuscita a rinnovarsi per restituire un'originaria purezza alle singole note. Nel corso del tempo l'idea cambia e la poesia si depura da qualsiasi rapporto di dipendenza:

la musica moderna e la pittura moderna non hanno affatto preceduto la poesia moderna, l'hanno seguita. Sono tutti effetti del romanticismo, che è esploso soprattutto nella poesia e nella letteratura ormai centocinquant'anni fa.<sup>29</sup>

Solo nel 1949 il poeta arriverà ad affermare che la musica non solo arriva ultima ma «ripete le esperienze delle altre arti».<sup>30</sup> Il primo Montale, però, per potersene affrancare deve pagare un pedaggio alla musica, necessario «per acquisire consapevolezza, che alla sfida lanciata alla più astratta delle arti è possibile rispondere agendo tecnicamente sulle parole»,<sup>31</sup> obbedendo alla volontà di una espressione musicale. Una volta attraversata la musica pura, dopo essersi immerso nella lingua, carica e convenzionale del libretto, potrà arrivare a cogliere la musica della propria parola. In Montale tutto si fonde a un livello superiore: qualsiasi esperienza, letta e vissuta, diventa linfa per la sua poesia che agli inizi è ancora grezza, non ancora prodotto raffinato, in cui non solo il motivo d'ispirazione è dominante, ma è spesso apertamente esibito. Ripercorriamo gli esordi di Montale attraverso le parole *dell'Intervista immaginaria*:

---

<sup>28</sup> E. Montale, *Strumenti umani*, SMP, vol. II, p. 2749.

<sup>29</sup> E. Montale, *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, intervista di A. Millo, AMS, p. 1683.

<sup>30</sup> E. Montale, *Due artisti di ieri*, SMP, vol. I, p. 853.

<sup>31</sup> R. Tordi Castria, *Montale Europeo*, Roma, Bulzoni, 2002, p.19.

Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di seppia avevo certo un'idea della musica e della nuova pittura. Avevo sentito i *Ministrels* di Debussy e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli Musica sognata. E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica.<sup>32</sup>

Certo, da letture, ma anche da altro, per esempio, una scoperta della musica di Debussy mi fece un certo effetto. Ecco, per esempio, questo, nella poesia *Ministrels*, che poi ebbe altri titoli, *Musica sognata*, eccetera. Poi è già una indicazione, è già u ricordo ... Poi la pittura moderna, l'impressionismo, i poeti simbolisti, tutte queste cose, tutte queste influenze.[...] tutto questo insieme di influenze fecero sì che a vent'anni mi ero sviluppato al di là delle previsioni.<sup>33</sup>

Gli impressionisti (quelli raccontati dallo storico dell'arte napoletano Vittorio Pica), la pittura Cézanne, i poeti simbolisti ma soprattutto la musica di Debussy. Tutto questo diventa fondamentale per la poesia di Montale, una poesia che ha in comune con tutte queste arti una forte volontà di rinnovamento che parte dalla tradizione per proiettarsi al di là di questa. L'impressionismo e Cézanne si muovono ancora nella sfera della mimesi paesistica anche se filtrata dall'io, proiezione della visione interna dell'artista. I poeti simbolisti, alla ricerca dell'essenza dell'oggetto poetico, esaltano la musica della parola, creano suggestioni e lo fanno, cosa criticata dai futuristi, tenendo la testa rivolta indietro nel fiume del tempo. E infine Debussy che compì la sua rivoluzione all'interno della tonalità, conservando ancora il valore della melodia ma tentando di restituire nuovo senso ai rapporti fra i singoli elementi di un testo musicale. Montale ne rimane suggestionato:

ma non trovavo nella poesia, diciamo, nell'arte della parola, qualche cosa che vi corrispondesse. Si trattava di esprimermi con mezzi diversi da quelli della tradizione, con mezzi almeno parzialmente diversi ...<sup>34</sup>

Con il concerto al Carlo Felice siamo ormai giunti alle soglie dell'esordio poetico montaliano. Quella musica sconnessa, ritmica, fatta di associazioni di suoni non sottomessi a una gerarchia armonica di Debussy fa crescere, nel giovane Montale, una forte necessità di trasmettere alla sua poesia, ma soprattutto alla poesia *tout court*, la stessa istanza di rinnovamento di cui era carica la musica del francese. Ed è proprio Debussy che segna il momento della

---

<sup>32</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, AMS, pp.1477-1478.

<sup>33</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, Intervista di Leone Piccioni, AMS, p. 1661.

<sup>34</sup> E. Montale, *Biografie al microfono*, Intervista di G. Ferrata, AMS, p.1611.

sua conversione poetica.<sup>35</sup> E siamo all'ultima parte del brano estratto dal *Quaderno Genovese*, quell'interrogazione carica di rimpianti che in realtà sarà la sfida lanciata dalla sua prima poesia: «Chissà che la musica pura non fosse la mia vita». Non trovando «nell'arte della parola, qualcosa che vi corrispondesse» Montale decide allora di sperimentare una trasposizione in parola di tutto quanto quella musica gli aveva suggerito scrivendo una poesia, forse la più antica<sup>36</sup> del suo canzoniere, «cosetta che si sforzava»<sup>37</sup> di rifare i *Menestrelli* di Debussy, *Musica Sognata*. Interessante è il breve chiarimento dell'autore, fin'ora inedito, che accompagna la riedizione del 1958 della poesia, sul il «Corriere d'Informazione»:

Hanno detto (forse l'ha detto Cardarelli) che nulla è più inedito dell'edito. Penso che questo possa esser vero nel caso di questa *Musica sognata*, composta intorno al 1919, e pubblicata nella prima edizione di *Ossi di seppia* (1925), ma poi espunta dalle successive edizioni del libro. Oggi l'edizione originale è una rarità bibliografica, e son certo che pochi dei lettori degli *Ossi* conoscono questa breve lirica ispirata dai «Menestrelli» di Claudio Debussy. Non ricordo perché non dichiarai subito la fonte della poesia e la nascosi dietro un titolo generico. Allora la musica di Debussy era creduta molto astrusa ed io pensai forse che la mia tentava *aemulatio* verbale sarebbe apparsa, oltretutto inadeguata, anche presuntuosa. La poesia risente, in ogni modo, di quel generico *versilibrismo* che si era scatenato in Italia verso il 1915 e nel mio libro non trovava facilmente il suo posto.<sup>38</sup>

Il primo manoscritto attestato della poesia è del 1923, in questa nota Montale ne anticipa la composizione al 1919, collocando la lirica nella scia delle sue primissime prove, (*Elegia* gen. 1918, *Musica silenziosa*, *Ritmo* ott.1916, *Suonatina di pianoforte* 1919), accomunate tutte dallo stesso intento mimetico- musicale. Dopo essere stata esclusa dalla seconda edizione degli

---

<sup>35</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, intervista di L. Piccioni, AMS, p. 1661.

<sup>36</sup> All'intervistatore Paolo Bernobiti che gli chiede se esistessero poesie più antiche di *Meriggiare* (1916) Montale risponde che precedente potrebbe essere *Musica Sognata* persa e mai più ripubblicata. Tutte notizie false. *Musica sognata* è inserita nella prima edizione degli *Ossi di seppia* e poi ripubblicata, come inedito, sul corriere della sera dallo stesso Montale nel 1958. Dato per certa la nascita a seguito del concerto di Debussy essa non può precedere il 1917 rispetto a *Meriggiare* attestata come del 1916. Di questo parere non è Ramat che ritiene fatto quantomeno insolito la regressione di Montale da *Meriggiare* agli *Accordi* (1918-1920) e ritenendo *Elegia* (1918) la lirica più antica in assoluto. S. Ramat, *Un preaccordo*, in *Lettere montaliane in occasione dell'80 compleanno del poeta*, Genova, Bozzi ed., 1977, p. 396.

<sup>37</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, cit., 1477.

<sup>38</sup> E. Montale, *Musica sognata*, «Corriere d'Informazione», 11-12 gennaio 1958.

*Ossi*, la poesia, qui presentata ancora con il suo titolo originale *Musica sognata*, rientrerà a occupare un posto stabile nel corpus montaliano con il titolo *Ministrels* e con esergo la dicitura «da C. Debussy» per rendere inequivocabile il riferimento, cosa non così rara se si pensa a *Quasi una fantasia*, rimando esplicito alla *Sonata quasi una fantasia* (op. 27 n.2) di Beethoven,<sup>39</sup> più nota con il nome datole dal poeta Rellstab *Sonata del chiaro di Luna*.<sup>40</sup> L'operazione di riconoscimento affidato al post-scriptum, che accompagna la ripubblicazione della poesia sul quotidiano, compiuta da un Montale maturo come uomo e come poeta, fa apparire la poesia un'emulazione non più presuntuosa ma solo ingenua, frutto di una fascinazione che Montale riterrà essere fondamentale nella scoperta del suo percorso. È come se *Ministerls* fosse esattamente quella poesia di «"genere leggero"» che intendeva fare Montale con *Suonatina di pianoforte*: in *Ministrels*, infatti, non c'è «Natura/ co' i suoi seriosi paesaggi», non ci sono pensieri su «i grandi problemi eterni».<sup>41</sup> *Ministrels* è uno svago fatto di «arabeschi d'oro», pura musica. Ritornando al diario del 1917 Montale dedica ai Menestrelli di Debussy, dodicesimo preludio del Primo libro, poche parole: «*Ménestrels* è, o passa per essere, musica ironica. Esecuzione ottima», eppure proprio da questo brano preleva la linfa per la sua *Musica Sognata* che nella versione definitiva suona così:

Ritornello, rimbalzi  
tra le vetrate d'estate.  
[...]<sup>42</sup>

Un saltellante e canzonatorio ritornello, carico di potenzialità pronte a esplodere, lo stesso che aveva suonato in testa come un incubo in sogno, è

---

<sup>39</sup> La "fantasia" è un brano di musica strumentale dotato di una forma molto più libera rispetto alla struttura codificata della sonata. Essa è caratterizzata da una successione di diversi temi e brevi episodi senza che vi sia un tema principale predominante. La mancanza di ritmi da rispettare o di passaggi modulanti rende più libera la composizione e la "fantasia" è appunto luogo dove l'inventiva del compositore può correre a briglie sciolte. Il titolo usato da Montale può essere letto anche in questo senso: la poesia come luogo in cui l'autore libera la propria fantasia proiettata verso un futuro costruito per accostamenti visivi e visionari, in cui il paesaggio è trasfigurato e nel quale persino il passato è raccolto in un unico punto. Immagine silenziosa di una «allegrezza solitaria».

<sup>40</sup> G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 70.

<sup>41</sup> Versi di E. Montale, *Suonatina di pianoforte*, TP, p.791.

<sup>42</sup> E. Montale, *Ministrels*, TP, p. 16.

suonato dai protagonisti<sup>43</sup> del titolo: «tre avanzi di baccanale» o «uomini paradossali» in un'altra versione, «vestiti di ritagli di giornale». La musica nasce dal gonfiarsi e dallo sgonfiarsi di «strumenti mai veduti», una specie di zampogne ma a forma d'imbuti. L'argomento della poesia è quindi una musica suonata da menestrelli. La melodia, che attraversa la lirica, che a sua volta cerca di essere una riproduzione di quella di Debussy, affascina proprio per il suo essere instabile, scoppiettante, incalzante, voluttuosa. Il continuo rimbalzo è reso dal poeta e tramite suoni secchi, staccati, trattenuti e tramite le immagini che questi suoni corredano e moltiplicano («ritornello, rimbalzi/ tra le vetrate d'afa dell'estate»). Il senso ed il suono ritornano su se stessi generando una doppio effetto, quello del rimbalzo, reale o potenziale, carico come una molla ma trattenuto, e quello appunto del ritornello.<sup>44</sup> La musica non può però espandersi, sbatte contro l'afa cristallizzata, fattasi vetrata, e le sue note continuano a essere di una forza trattenuta resa sia al livello di suono che di senso («*Acre groppo di note soffocate/riso che non esplode*»). Questo movimento simile a un respiro o a un battito, questo continuo mareggiare della musica, che mai si dispiega apertamente, è reso da immagini quali il gonfiarsi e sgonfiarsi degli strumenti, dall'innalzarsi e poi ricadere della musica (v.13), dalle sue tinte «ora scarlatte ora biade» che disegnano, visivamente ed acusticamente, degli arabeschi. Verso la fine assistiamo a un vero e proprio spettacolo pirotecnico di energia, ora rilasciata ora trattenuta, in un crescendo (assai vicino, come effetto, ai violenti accordi posti nel finale del brano fratello) espresso anche nel ritmo:

Scatta ripiomba sfuma,  
poi riappare  
soffocata e lontana: si consuma  
Non s'ode quasi, si respira.

Le parole, il cui suono ne doppia il senso, trasmettono tutte le repentine variazioni di una musica imprendibile del sole dell'estate ligure, generatore

---

<sup>43</sup> I personaggi della commedia dell'arte: Pierrot, Clown, saltimbanchi, circensi hanno nel primo Novecento un grande spazio in tutte le arti, da quella musicale (Debussy, Stravinskij, Schöenberg) a quella pittorica (Picasso, Cezanne, Braque, Severini) fino a quella filosofico - letteraria (Nietzsche, Lucini, Govoni, Soffici, Svevo) ed al cinema (Charlot, Totò). Incarnazione dell'antieroe borghese, capace di suscitare un riso amaro, unico personaggio in cui può riconoscersi il poeta: cfr. G. P. Biasin, *Il vento di Debussy*, cit., pp.23-24.

<sup>44</sup> Il riso che in Montale non esplode mai: cfr. *Flauti fagotti*.

dell'arsura delle parole, che, instabilen è incapace di realizzarsi e di finire se non sfumando, consumandosi. E negli ultimi versi ecco che compare il seme degli *Ossi*, quel «Bruci», fatto esplodere dopo una lunga pausa bianca, solo nel verso. «Bruciare» che consuma la giovinezza e che forgia Arsenio («Bene lo so: bruciare,/ questo non altro, è il mio significato»<sup>45</sup>). Il soggetto è il cuore, protagonista dell'impossibile accordo di *Corno inglese*, qui smarrito nel potere incantatorio di una musica a cui pensa ancora di potersi accostare «incauto», provando «le ignote prove sul tuo flauto». Un cuore che non potrà che produrre una melodia stonata, come vedremo successivamente. La poesia, tentando di ricalcare melodia, ritmo e armonia della sua matrice sonora<sup>46</sup> è dimostrazione di quanto il tentativo di *aemulatio* sia fine a se stesso, ma allo stesso tempo è campo di battaglia in cui Montale testa la possibilità della sua parola capace di approssimarsi al suo limite, vicina a rompere gli argini che la separano dalla sua sorella maggiore, la musica. Una poesia che «Scatta ripiomba, sfuma/ poi riappare», versi che sembrano profetizzare quella che sarà la sua storia editoriale. Ammessa, condannata, fatta timidamente riemergere ed infine riammessa nel corpus montaliano, la poesia compare e scompare, con una serie di varianti<sup>47</sup> lungo l'arco della vita poetica di Montale. Presente nella prima edizione del 1925 degli *Ossi*, esclusa dalla seconda in poi, ricompare come inedita solo nel 1958 sul «Corriere d'Informazione» e nel 1962, in due occasioni diverse e con due titoli differenti: *Musica sognata* in *Accordi e Pastelli* e come seconda lirica di un'edizione limitata di *Satura* per la prima volta con il titolo di *Ministrels* fino a essere definitivamente riammessa nel corpus montaliano e in *Ossi* nell'edizione mondadoriana del 1981 di *Tutte le poesie*. La poesia del primo Montale è un gioco di vasi comunicanti in cui le diverse prospettive convogliano in un unico tentativo di creare un sistema perfetto, olistico, in cui il risultato ultimo non sia una addizione ma una perfetta

---

<sup>45</sup> E. Montale, *Mediterraneo*, TP, p. 53.

<sup>46</sup> Si veda anche il ritornello del secondo verso che si ripete al terz'ultimo: ripetizione del tema iniziale che avvia alla chiusa.

<sup>47</sup> La versione di *Musica sognata* pubblicata sul «Corriere d'Informazione» presenta diverse varianti rispetto alle due pubblicate nel 1962 e alla versione definitiva consegnata per l'edizione dell'opera omnia del 1981. Al v 5 virgola dopo «vuote» solo in *Musica sognata* in *Satura* e in *Accordi e Pastelli* del 1962, al v.6 «uomini paradossali» in *Musica sognata* del 1958 e del 1962 poi «avanzi di baccanale» in *Ministrels* dell'edizione del 1981, al v.16 solo nella versione del '58 si legge «e inumidisce i cigli, sì che al mondo» al posto di «e inumidisce gli occhi, così che al mondo», al v.22, solo nella versione del '58, « Non l'odi quasi, la respiri.» in tutte le successive «Non s'ode quasi, si respira».

cooperazione delle diverse specificità. Quello che però lo allontanerà molto presto dalla traiettoria di un'ideale unità è il rendersi conto che questo tentativo di fusione è illusorio:

tutta una serie di prestiti concorrono fra le varie arti e, in un certo senso, rendono estremamente facile l'arte. Ma è una facilità illusoria. In definitiva si salverà solo ciò che riflette una preparazione, e la capacità di sentire l'erba che cresce.<sup>48</sup>

Ed è proprio questa illusione a funzionare da motivo genetico delle poesie del giovane Montale. Essa sarà base su cui si allestiranno gli *Accordi*, raccolta nata dall'«ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali». Pretesa che ben presto sembrò a Montale troppo superficiale.

---

<sup>48</sup> E. Montale, *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, cit., p. 1683.



### 3. 1918-1922: *Accordi*

#### 3.1 «*Il teatro e la Vita non son la stessa cosa*»

Nelle prime prove poetiche montaliane ciò che conta è che dall'esperienza dell'ascolto la trasposizione ad un testo scritto si trasformi in conoscenza. A quest'altezza cronologica, quella della primissima esperienza poetica, in Montale la fiducia nelle parole è ancora in formazione. Il suo esercizio poetico, infatti, consisterà in una progressiva presa di consapevolezza dell'indipendenza della parola. In questa fase, quella fra il 1918 e il 1925, è come se il poeta avesse bisogno di abbracciare le impressioni dell'ascolto per caricare le parole di musica, una musica che ancora non ha riconosciuto come parte costituente della propria parola poetica. Ma sovrapporre al verso una musica estranea a quella delle parole, come effettivamente Montale dirà relativamente ai libretti d'opera, è di per sé un'operazione rischiosa e possibile solo a versi che sono "brutti". È nel viaggio che porterà a una scoperta del valore intrinsecamente musicale della sua poesia, al di là della citazione musicale, è comunque importante tener conto di *Accordi*. La raccolta, pur non godendo della simpatia della critica, è estremamente interessante proprio per il suo stato grezzo. Concordando, infatti, con il parere negativo espresso circa il suo valore lirico è invece possibile rivalutarla considerandola, sotto un altro punto di vista: quello tecnico-musicale. Se fra musica e poesia esiste un punto di non coincidenza che le tiene distinte, quel punto si trova sul piano del significato. Il tentativo di Montale, allora, sarà quello di trasformare le parole in note e di assecondare il loro suono nel comporre. Il risultato non sarà ancora ben calibrato, anche perché spesso, in questo esercizio, proprio il senso totale ne risulterà alterato a favore di costruzioni che imitano, più che la melodia, l'armonia, la costruzione, la tecnica musicale. Gli ingredienti ci sono tutti per soddisfare quel "bisogno di musicalità" così forte nel Montale del *Quaderno Genovese*, ma sono ancora mal dosati: i componimenti infatti sono imperfetti ed immaturi sul profilo lirico ma ottimi esercizi di tecnica musicale. Tenendo conto di ciò:

*Accordi* è la prima raccolta di poesie di Montale, elaborata fra il 1918 e il 1920. Sette sono le liriche che la compongono, come le note, e ognuna è rappresentante di una voce strumentale: *Violini*, *Violoncelli*, *Contrabbassi*, *Flauti-Fagotti*, *Oboe*, *Corno inglese* ed *Ottoni*. La raccolta vide la luce sul secondo numero della rivista «Primo Tempo» (a cura di Giacomo Debenedetti,

Mario Gromo, Emanuele F. Sacerdote e Sergio Solmi) il 15 giugno 1922.<sup>1</sup> Dopo questa prima apparizione, seguendo anche il consiglio di Solmi,<sup>2</sup> il quale riteneva fossero troppo evidenti in essa «motivi decadenti e crepuscolari»<sup>3</sup> Montale, deciderà di non inserire *Accordi* in *Ossi di seppia*, salvando solo *Corno inglese*. Ridondante di citazioni musicali, direttamente ispirata dall'assidua frequentazione dei libretti d'opera, *Accordi* è un vero e proprio esercizio di transcodifica. Nel corso del tempo Montale terrà a rilevare che quest'operazione di montaggio, questo gioco combinatorio di ricordi musicali non è mai studiato a tavolino: esso sarà sempre il frutto di un casuale riaffiorare alla mente di situazioni e motivi fusi insieme dal vivere, materiali che poi diventeranno occasioni.<sup>4</sup> *Accordi* va così preso come un esercizio, gioco di un Montale *en travesti*. Il sottotitolo della raccolta è infatti «(Sensi e fantasmi di una adolescente)». Il concerto interiore esposto non è quello del poeta (e non è neppure un mondo al quale il poeta tenta di accostarsi impostando la sua voce in *Falsetto*) ma è quello di un io femminile nei cui panni si mette l'autore ma che allo stesso tempo serve all'autore per distanziarsene. Dopo aver fatto “cantare” i sette strumenti, Montale pone in epilogo una vera e propria didascalia teatrale: «Unissono Frigoroso di Istrumenti: Comincia lo spettacolo della Vita». Nella ricerca, lavoro della critica alle volte estremamente fantasioso, delle ascendenze e delle assonanze con l'ispirazione primaria di versi, parole e motivi della poesia di Montale, suggestiva è la corrispondenza di questa didascalia con il tema esposto da Tonio nell'aria del Prologo dei *Pagliacci* di Leoncavallo (musica e libretto).<sup>5</sup> In quest'aria, manifesto verista, che apre l'opera, Tonio è Prologo che, dinanzi ad un sipario abbassato, espone le intenzioni dell'autore, alla luce delle quali dovrà essere inteso tutto il dramma: tutto ciò che l'autore metterà in scena non è falso come si crede:

---

<sup>1</sup> La raccolta sarà ripubblicata solo nel 1960 in «L'Espresso. Mese» a cura di Giacinto Spagnoletti, a.1, n.6, Roma pp.88-89, e poi in *Accordi & Pastelli*, Milano, Scheiwiller, 1962, dove gli *Accordi*, seguiti da *Musica sognata*, sono alternati a 4 disegni.

<sup>2</sup> Anche S. Solmi rimarrà affascinato dalla tematica musicale e alle straordinarie connessioni proustiane che essa può innescare. *Organetto*, pubblicato a ridosso degli *Ossi*, nel 1924, è prova evidente di questo e del generale clima filo musicale dell'epoca. S. Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi*, to. I, in Id. *Poesie e versioni poetiche*, Milano, Adelphi, 1983, p. 6.

<sup>3</sup> Lettera di S. Solmi da Torino ad E. Montale, 21 gen. 1923 conservata nell'Archivio Solmi, Milano.

<sup>4</sup> A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, «Versants: Litterature italienne contemporaine», n.11, 1987, pp.106-108.

<sup>5</sup> M. Aversano, *Il melodramma e la genesi degli "Ossi di seppia"*, in Id., *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ed. Febbraro, 1984, pp. 35-39.

L'autore ha cercato invece  
pingervi uno squarcio di vita.  
Egli ha per massima sol che l'artista  
è un uom,  
e che per gli uomini  
scrivere ei deve.  
Ed al vero ispirarsi.  
Un nido di memorie  
in fondo a l'anima cantava un giorno,  
ed ei con vere lacrime scrisse,  
e i singhiozzi il tempo  
gli battevano!

Gli *Accordi* di Montale sono il preludio, l'Ouverture a quello che sarà lo spettacolo della vita che è al di là dei versi ma anche a quella vera vita, secca e decisamente non così melodrammaticamente sentimentale, protagonista dei versi degli *Ossi*. «Ascoltate» chiede Tonio al pubblico (come Montale ne i *Limoni* «Ascoltami») e termina «Andiam. Incominciate!» rientrando dietro le quinte e lasciando che il sipario si apra sulla vicenda. Montale termina i suoi *Accordi* con un enunciato che è un vero e proprio gesto teatrale: «Comincia lo spettacolo della vita», gesto che accompagna l'apertura del sipario sui suoi versi successivi, sugli *Ossi di Seppia*. Se stiamo parlando di meccanismi memoriali, non possiamo trascurare il fatto che l'aria successiva a quella del Prologo sia «Un grande spettacolo a ventitré ore». Incomincia lo spettacolo che Canio terrà a sottolineare non essere la stessa cosa della Vita, che nel proseguo dell'opera risulterà essere ben più drammatico. Dicevamo all'inizio che per Montale si tratta di gioco. Introducendo gli *Accordi* con la dicitura «Sensi e fantasmi di una adolescente» il poeta si pone in una posizione di spettatore, di chi si ritiene coinvolto in quello che sta cantando come di chi sta recitando una parte che in fondo non gli appartiene pienamente. È una adolescente il cui sentire è raccontato attraverso la voce di una serie di strumenti che realizzano un doppio gioco straniante: una voce di donna resa da un uomo, io-poetante, attraverso le voci di diversi strumenti musicali. Attraverso lo schermo di questo io femminile Montale tenta un impossibile e funambolico accordo non solo fra i diversi strumenti, rivelatori dell'essenza, e il cuore, ma anche un illusorio accordo fra l'io ed il tutto.

### 3.2. Prova a sezioni: le voci degli strumenti

Nell'insieme la raccolta si presenta come una prova generale di temi che saranno portanti nell'opera di Montale che Biasin così riassume: «attesa del miracolo, positivo vs negativo, grigiore del quotidiano e leggerezza dell'immaginazione, rapporto con la natura, introduzione del tu».<sup>6</sup>

La prima poesia *Violini* è una vera e propria aria di melodramma: una riflessione a voce spiegata, monologo in prima persona in cui l'io lirico, l'adolescente espone il proprio sentire nei confronti del mondo. Protagonisti sono un futuro carico di promesse e di scelte ancora da compiere e l'attesa di un prodigio che forse può nascere, paradossalmente, solo in assenza di certezze. Di fronte alla luce nuova del giorno «non so più volere né disvolere» (Eco del *Quaderno Genovese*: «che cos'è quest'empito di sensazioni e di voci che chiede un èsito in me? La somma delle mie possibilità, forse...; fors'anche delle mie probabilità») e questo non sapere è un inno alla leggerezza del vivere al di là di una scelta. E nell'incertezza è forse «la più vera ricchezza». L'indecisione di questi anni non è ancora caricata dell'ansia del domani, l'assenza di forma, tratto tipico dell'adolescenza, non è letta in negativo ma come potenzialità infinita di chi ancora non sa cosa sarà, di chi può vivere ancora solo delle proprie fantasie.

Solo  
m'è dato il miracolo del giorno,  
o cuore fatto muto,  
scordare gioie o crucci,  
ed offrirti alla vita  
tra un mattinare arguto  
di balestrucci!<sup>7</sup>

Fondamentale perché il prodigio possa realizzarsi è l'oblio: di fronte al miracolo del giorno il cuore, fattosi muto perché “scordato”, può svuotarsi da tutto per accogliere la vita.

Il motivo dell'oblio attraversa anche la seconda lirica. Sono i *Violoncelli*, tenori, che rispondono all'interrogazione dell'io la cui voce è stata affidata a quella sopranile dei violini: «[...] sarai/ rifatta dall'oblio, distrutta dal ricordo,/creatura d' un attimo» E' un invito a fondersi panicamente con la

---

<sup>6</sup> G.P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, cit., p.22.

<sup>7</sup> E. Montale, *Violini*, TP, p.793.

natura attraverso un'estraniamento da sé che permette all'animo, rifatto nuovo dall'oblio,<sup>8</sup> di accordarsi al ritmo di gioia della natura. Siamo di fronte ad uno dei pochissimi, se non l'unico momento, in cui è paventata questa possibilità. L'incipit di *Violoncelli* ed il continuo motivo della richiesta di ascolto è un richiamo ai versi del libretto oltre che a quelli già citati dei *Pagliacci*, dell'*Iris* di Mascagni che, come ricorda la Tordi Castria, è riferimento necessario anche per la poesia *Forse un mattino andando* figlia, per contenuto e forma, di questa lirica. La differenza fondamentale fra queste due è l'evoluzione del pensiero che le accomuna. Abbandonarsi al suono dei violoncelli, la «voce più nobile dei tetracordi» paragonata da Savinio a quella dell'asino e al suo suono «tra qualcosa di panico, di sacramento naturale»,<sup>9</sup> che dichiarano essere «l'amore ascolta!», significa riuscire a calarsi «nel Centro/ delle parvenze.(ti rinvia il Niente)». <sup>10</sup> Ma cogliere il Nulla (maiuscola traccia simbolista-crepuscolare) è una scoperta, come rileva Luperini «non drammatica» che coincide «con una leggerezza quasi nietzschiana del vivere, capace di vanificare le sovrastrutture ideologiche che impediscono l'adesione al ritmo elementare dell'esistenza». <sup>11</sup>

Segue un'ammonizione modulata attraverso il timbro scuro e severo dei *Contrabbassi*.<sup>12</sup> L'animo della «viaggiatrice sparsa» è riportato a terra entro «codesti» confini, sempre gli stessi, reali e presenti *hic et nunc*, pareti chiuse attorno a «necessità crude». Il concetto rivela una forte vicinanza del pensiero montaliano alla filosofia di Botrux: la necessità è ciò che si oppone al miracolo, miracolo che la fantasia può cogliere solo nella realtà esterna. Invano però la fantasia potrà far evadere la ragazza e condurre fuori i «limiti del Brutto». <sup>13</sup> Il Brutto deve perciò essere accolto in poesia, come era stato fatto dai

---

<sup>8</sup>Motivo dell'oblio, fonte di ricchezza, assai caro a Montale dagli *Ossi* in *Clivio* («si dismemora il mondo e può rinascere») fino a *Voce giunta con le folaghe*.

<sup>9</sup>Cfr. A. Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>10</sup>E. Montale, *Violoncelli*, TP, p. 794.

<sup>11</sup>R. Luperini, *Commentando Corno inglese*, in Id., *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012, p.93.

<sup>12</sup>E. Montale, *Contrabbassi*, TP, cit., 795.

<sup>13</sup> «Quando si considera un'opera d'arte nella sua purezza le consuete parole di bello o brutto perdono ogni significato. Bello o brutto sono riferimenti a convenzioni di giudizio, ad abitudini poltrone della nostra sensibilità che si addormenta e non vuole addestrarsi a nuove esperienze. L'opera d'arte che non ci richiede sforzo di collaborazione interna e si culla nell'accidia è bella; brutta nel caso opposto: se vuole essere penetrata, rivissuta con sforzo, e come ricreata da noi. Misera! Dinanzi ad un'opera di pura intuizione che si esterne senza compromessi vigliaccherie ponti di comunicazioni e salvataggio, una cosa sola può dirsi: Ecco un'opera che io comprendo (traduci che sento) oppure non comprendo quest'opera. Ma

crepuscolari che rivolgono il proprio sguardo non più al cielo e al sublime naturale ma agli oggetti, alle cose piccole e brutte del quotidiano. Per i crepuscolari accettare i limiti di quel brutto aveva voluto dire accettare dei confini, quelli dell'inferno di quaggiù, ma anche trasformarli in nuove possibilità di poesia.

Ma l'io torna a parlare per sé e ricorda: la musica può rompere la monotonia delle crude necessità, può essere capace di innescare una fantasia che illumina sinesteticamente il buio della notte interiore. Questo quanto cantato dalla sezione dei legni: *Flauti - fagotti*.

Una notte, rammento, intesi un sufolo  
bizzarro  
che modulava un suo canto vetrino.  
non v'era la luna: e pure quella nota  
aguzza e poco buffa siccome una fischiata di ottavino  
illuminava a poco a poco il parco  
(così pensavo) e certo nel giardino  
le piante in ascoltarla  
si piegavano ad arco  
verso il terreno ond'ella pullulava;  
e a questa ciarla  
s'univano altre, ma più gravi, e come  
bolle di vetro luminose intorno  
stellavano la notte che raggiava,  
di contro al cielo buio erano sagome  
di perle,  
grandi flore di fuochi d'artificio,  
cupole di cristallo e nel vederle  
gli occhi si abbacinavano  
in un gaio supplizio!  
Esitai un istante: indi balzai  
alla finestra e spalancai le imposte  
sopra la vasca sottostante; e tosto  
fu un tuffarsi di rane canterine  
uno sciacquare un buffo uno svolio  
d'uccelli nottivaghi;  
ed improvviso  
uscì da un mascherone di fontana  
che gettava a fior d'acqua il suo sogghigno,

---

rispettarla in tutti i casi: per essere a suo tempo rispettati»: E. Montale, *Quaderno genovese*, AMS, p. 1337.

uno scroscio di riso  
soffocato in un rantolo  
roco  
che l'eco ripeté  
sempre più fioco  
e allora il buio si rifece in me<sup>14</sup>

La poesia è un esempio d'impressionismo verbale: il ricordo di una notte illuminata dal suono di uno «sufolo bizzarro» capace di far piegare, alla maniera di Orfeo, le piante in un inchino reverenziale. L'accostamento dei due strumenti, i primi dal suono acuto e leggero e i secondi dal suono grave e borbottante, produce un dialogo in cui, chiasticamente, il suono acuto ha effetto sulle cose della terra (illumina i giardini, piega le piante) e quello grave su quelle del cielo (riempie di stelle la notte). Nel testo, il più scorrevole e disteso della raccolta, intervengono le voci di molti altri strumenti reali (sufolo, ottavino) e naturali (un tuffarsi di rane canterine, svolio di uccelli notturni, il sogghigno di una fontana, lo scroscio di un riso), tutti accomunati dall'essere "fiati" dell'orchestra o della natura. Il soffio, fiato che modula i suoni dei diversi strumenti, è reso attraverso espedienti fonetici: per il suono dello zufolo, che è simile a quello di un fischio, la fricativa alveolare sorda [s] e la doppia sonora [zz]; per la «buffa» «fischia» di ottavino la fricativa labiodentale sorda [f] che simula il soffio. Ma gli espedienti fonetici servono a "suggerire" impressioni che appartengono anche ad altri sensi: il suono caratteristico del fagotto non è nascosto fra le lettere, non lo ascoltiamo ma lo vediamo. Alla «ciarla» dei flauti «s'univano altre, ma più gravi» quelle dei fagotti. Qui vediamo realizzato quell'ideale di poesia impressionista teorizzata nel *Quaderno genovese*. Il suono è letteralmente dipinto: le note cantate dai fagotti sono bolle di vetro che stellano la notte, sagome di perle, fiori di fuochi d'artificio, cupole di cristallo, immagini sferiche e scoppiettanti che simulano il suono gonfio, pieno e staccato dello strumento. E il suono delle parole non imita altri suoni ma l'atto del dipingere, la pennellata (la doppia [l] di bolle, luminose che stellano) e il picchiettato che serve a realizzare macchie di colore puro (i gruppi consonantici di *contro*, *perle*, *grandi*, *artificio* *cristallo* vederle suonano come piccole esplosioni). Sono suoni che si vedono, siamo di fronte ad uno spettacolo per le orecchie e per gli occhi che « s'abbacinavano/ in un gaio supplizio!», ossimoro dissonante che chiude il periodo che ci prepara alla

---

<sup>14</sup> E. Montale, *Flauti-Fagotti*, TP, p. 796.

dissoluzione del sogno che svanisce non appena l'io lirico apre le finestre («e allora il buio si rifece in me»). L'epifania luminosa, innescata dalla musica, produce un effetto incantatorio, e rappresenta una breve ed effimera possibilità per il soggetto di farsi «creatura di un attimo». La musica sognata dà l'illusione di poter sollevare (non squarciare) il velo delle apparenze del mondo attraverso cui poter sbirciare senza possibilità di avere una rivelazione duratura.

Azzardo un'ipotesi. L'importanza che Montale dà all'ipotesi e alla sistemazione dei testi soprattutto in *Ossi di seppia* può consentire al critico di considerare significativa anche la posizione che ciascuna lirica occupa all'interno di una raccolta. Se ci fermiamo alla quarta poesia di *Accordi* e cambiamo prospettiva, le diverse liriche potrebbero comunicare fra loro sincronicamente. Come abbiamo inizialmente specificato l'io lirico è una donna che coincide solo parzialmente con l'io poetante. Il canto dell'adolescente è a voce sola ma in *Violoncelli* interviene una voce diversa, maschile e tenorile, che si rivolge a essa e con essa stabilisce un dialogo. *Contrabbassi* cala la situazione nella realtà concreta. Infine in *Flauti - fagotti* l'io ritorna a cantare in prima persona ma di un tempo ormai trascorso, il tempo di un ricordo. L'articolazione delle quattro liriche ricorda, prese in successione, quella di un importante elemento strutturale dell'opera dell'Ottocento, la "solita forma". La "solita forma" è un modo convenzionale per chiamare la struttura quadripartita dell'aria da duetto ottocentesca. Il dizionario musicale definisce aria una composizione vocale melodica in forma chiusa articolata in forma strofica. L'aria è una parentesi musicale sospesa caratterizzata da varie stanze con più temi, cantata da una sola voce o da due. Quando si tratta di duetto, essa è articolata in quattro parti: scena o tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta. A ciascuna sezione corrisponde una situazione che può essere a sua volta statica o dinamica. La scena o tempo d'attacco, quando c'è, introduce, con un brano strumentale o tramite recitativo, la situazione di partenza e prepara a quanto sarà esposto successivamente. Il tempo cantabile è caratterizzato da un canto contemplativo e lento in cui le due voci, solitamente soprano e tenore, esprimono il proprio sentire circa la situazione di partenza ed è un tempo statico. Il tempo di mezzo, tempo dinamico e nella maggior parte dei casi strumentale, riporta il personaggio alla realtà che irrompe prepotente. La cabaletta è l'ultima sezione eseguita in tempo veloce in cui le due voci cantano in simultanea: è un momento di contemplazione del sentimento ma proiettato verso il futuro ed in cui vengono riproposti i vari temi già esposti. L'unisono delle voci è l'armonico incontro delle intenzioni dei due personaggi e dei loro



sentimenti corrisposti. Molti sono i punti di contatto con quello che fa Montale. Non si parte dal tempo d'attacco, solitamente facoltativo, ma direttamente dal Cantabile in cui i *Violini* cantano la parte della soprano, ed infatti a loro è dato il compito di replicare la voce della ragazza, ed ai *Violoncelli* quella del tenore. Il Tempo di mezzo è affidato a *Contrabbassi*, lirica che presenta la realtà entro cui è bloccato concretamente l'io lirico e che ne condiziona l'agire ma anche voce grave che si oppone alla realizzazione del duetto d'amore. È la volta della Cabaletta *Flauti-Fagotti* che espone un tentativo di unisono della voce dell'io con quella della Natura, infatti gli strumenti del titolo sono due, uno acuto e femminile l'altro grave e maschile (fusione resa anche attraverso il coinvolgimento contemporaneo di due sensi, quello della vista e dell'udito), conclusione ideale di un duetto d'amore. Ma si tratta di un duetto impossibile, tema proprio di *Corno Inglese*. Riepilogando: Il tempo Cantabile consta di A, assolo del soprano (*Violini*) e B, assolo del tenore (*Violoncelli*), tempo di mezzo C (*Contrabbassi*) e Cabaletta AB (*Flauti-Fagotti*). *Flauti-Fagotti* rappresenta però un momento, illusorio e breve, di fusione panica tentata o possibile solo nel tempo del ricordo e di cui *Corno inglese* potrebbe essere la versione in negativo A'B' (infatti il tema è lo stesso: il concerto della natura a cui non può partecipare il cuore).

In questi anni Montale non è nuovo alla composizione di poesie in cui l'intento mimetico musicale si riflette non solo sul piano dei contenuti ma anche su quello della struttura. Ne è un esempio *Musica silenziosa*, poesia contemporanea agli *Accordi*; che vale la pena osservare in quanto realizzazione di una sovrapposizione di una forma musicale ad una lirica-verbale. *Musica silenziosa*, che presenta in calce data e luogo di composizione («Monte Loner ott 918»), che mai ha trovato posto nel corpus montaliano se non come *Poesia dispersa*, rappresenta un ulteriore tentativo di far convergere poesia e musica. Debenedetti in una lettera a Montale del 1922,<sup>15</sup> commentando le liriche *A galla* e *Musica silenziosa* le ritiene non all'altezza delle potenzialità degli *Ossi*, queste sue prove sono solo «esperienze tecniche raffinatissime». Ed è proprio un gioco di abilità quello in cui si cimenta Montale in queste poesie «preistoriche». *Musica silenziosa* è dunque un «Minuetto di sensazioni» dove contenuto e forma sono funzionali l'uno all'altra nel replicare in maniera

---

<sup>15</sup> G. Debenedetti, 29 dicembre 1922 Torino, fascicolo 6 Fondo Pavese, riportata in M. A. Grignani, *Due poesie inedite di E. Montale*, «Strumenti critici», 1973, n 21-22.

pressoché perfetta i modi dell'omonima forma musicale nella sua forma più antica.

La forma del Minuetto[preclassica] in origine binaria [...] si compone di due periodi ognuno di otto misure che vengono integralmente ripetute (segno di ritornello); il primo periodo nel tono fondamentale [...]il secondo periodo a itinerario tonale opposto e con cadenza finale in tono. Segue il II Minuetto, formalmente uguale al primo soltanto diverso nel tono e nel modo.<sup>16</sup>

Il confronto con la poesia rivela molte somiglianze. *Musica silenziosa* si articola in due sezioni (1-2), la prima composta di due strofe e la seconda di due più una terza che funge da cadenza (o da trio). Nella prima parte il tema della prima strofa è la descrizione del «Minuetto di sensazioni/ lietezza ed insieme dolore» nel quale suono il cuore si trastulla, la seconda sviluppa la domanda senza risposta relativa alla sostanza di cui si compone il minuetto «Facezie inezie/ illusioni?». Nella seconda parte la prima strofa è identica alla prima della prima parte ma modulata in minore (il tempo incalza il minuetto che non si oppone al suo scorrere ma che suona stonato, quasi «per dispetto»). La seconda strofa è un'eco interrogativa<sup>17</sup> della sua corrispondente della prima parte: «Dolcezze tristezze/ fantasie?». L'ultima strofa, che sembra quasi far ricominciare la lirica da capo, porta a compimento, riprendendo i temi prima esposti, come una cadenza o come un trio (terza parte del minuetto più breve, simile per temi differente dal resto perché suonata da soli tre strumenti), tutto quanto lasciato sospeso fino ad ora: «qualcuno c'è che indovina» il senso «amaro/profondo» del minuetto che suona come funerea «elegia/ di tutte le speranze nate morte». Un'ulteriore osservazione rivela altre assonanze, questa volta con la forma più evoluta del minuetto, quella classica dove:

A una prima parte di 8 o 16 battute [...] che deve essere sempre ripetuta (segno di ritornello!), fa seguito una seconda parte assai più ampia, modulante, in cui vengono sviluppati gli elementi tematici della prima [...]<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> R. Nielsen, *Le forme musicali*, Bologna, Bongiovanni ed., 1961, p. 179.

<sup>17</sup> Senza contare che la vecchia forma del minuetto è madre di quella che sarà poi la forma interrogativa musicale per eccellenza, lo Scherzo, movimento della forma sonata, formato da tre momenti musicali, il primo “domanda”, il secondo “risposta” ed infine la riesposizione ampliata del tema.

<sup>18</sup> R. Nielsen, *Le forme musicali*, cit., p.181.

La prima parte della poesia è, infatti, composta di 16 versi [8+8], la seconda di 20 versi [8+6+6]. Lo stesso ritornello è presente nella continua ripetizione ai vv. 1, 5, 9, 22 del sintagma «minuetto di sensazioni». Un esercizio di stile, anche per il vasto campionario di combinazioni rimiche, «che non sappia di nulla/ e che dica tutto lo stesso», «un rigagnolo di suoni/ stentati», ma fine a se stesso e macchinoso. Ritornando agli *Accordi* e agli ultimi tre componimenti, *Oboe*, *Corno Inglese* e *Ottoni*:

La dialettica fra positivo e negativo ritorna negli ultimi tre componimenti, disposti in perfetta alternanza di positività (*Oboe*), negatività (*Corno inglese*) e infine ancora positività (*Ottoni*), quest'ultima protesa però verso un futuro incerto e minaccioso.<sup>19</sup>

Tra *Flauti-Fagotti* e *Corno inglese* vi è *Oboe*. Ancora una volta tutto quanto descritto è una favola, una realtà immaginaria o realizzabile solo nell'arco della durata di uno spettacolo musicale, magica sospensione dalle cure del mondo. L'*Oboe*<sup>20</sup> è lo strumento che accorda l'orchestra, lo strumento più simile a quello che potrebbe essere Dio secondo il vecchio Montale in un'omonima poesia del 1979 «che dà il la agli altri strumenti/ma quel che accade dopo può essere l'inferno».<sup>21</sup> Il «la» dell'oobo è il segnale di un inizio. E' come se tutto quanto esposto fino ad ora fosse uno spettacolo avvenuto su un palcoscenico a cui un io, spettatore (il poeta Montale?) assiste con un sorriso sornione di chi si sorprende ad aver creduto ad una favola («e nasce nei nostri occhi un po' stupiti / un sorriso senza perché»). L'oobo ha funzione di accordo fra quanto esposto fino ad ora ed è segnale di un nuovo cominciamento quello di cui il *Corno inglese* canterà il preludio. Infine gli *Ottoni*, canto del cigno della giovinezza.<sup>22</sup> Le voci di bronzo degli ottoni risuonano con un ritmo di fanfara, canto della giovinezza, «primavera fuggevole», «letizia breve», e il loro suono è ancora capace di spazzare via, come una brezza, i «torbidi occasi» per dar spazio agli arcobaleni. Ma l'incanto è ancora una volta breve. Nella parte finale di *Flauti Fagotti* l'io lirico, attratto dallo spettacolo di una natura danzante, spalanca le imposte della finestra per poterne prendere parte. Ma basta questo gesto a far ripiombare «il buio in me», a rompere l'incanto di una possibilità irrealizzabile, quell'accordo fra l'io e il mondo, fragile come una

---

<sup>19</sup> R. Luperini, *Commentando Corno inglese: musica e simbolismo nel primo Montale*, in Id., *Montale e l'allegoria moderna*, cit., p.94.

<sup>20</sup> E. Montale, *L'oobo*, in *Altri versi*, TP, p.798.

<sup>21</sup> E. Montale, *Oboe*, TP, p. 680.

<sup>22</sup> E. Montale, *Ottoni*, TP, p. 800.

«gran bolla di cristallo». Ritorniamo così alla non scelta, all'immobilità, alla vita vissuta in apnea di *Elegia*, pre-accordo del 1918, in cui per godere dei «rabeschi», delle forme, delle immagini che ci circondano, per sentirsi parte dell'accordo l'unica possibilità è «Non muoverti», unica possibilità di resistenza e non ancora «tormento» e «delirio d'immobilità»,<sup>23</sup> ma già forte è la consapevolezza che «tutta questa finta realtà/ scoppierà/ forse».<sup>24</sup>

«Il teatro e la Vita non son la stessa cosa» dice Canio il pagliaccio nell'opera di Leoncavallo, un proclama che sembra annullare quanto esposto da Prologo: l'autore intende il proprio dramma, tratto da un fatto di cronaca, rappresentazione di «uno squarcio di vita» mentre Canio, protagonista immerso nella vicenda (persona e personaggio) sa che teatro e vita non possono essere la stessa cosa, il teatro è «una finta realtà». La loro coincidenza non può che portare a un finale tragico, a un «unissono fragoroso». Nel finale della raccolta, dopo che ogni strumento/famiglia di strumenti ha esposto il proprio tema in assolo, l'orchestra tenta un assieme che non ha nulla di armonico, è fragoroso ed è come la vita al di là della bolla dell'adolescenza, composta da ognuno di quei temi suonati contemporaneamente, fusa, aggrovigliata, disarmonica e dissonante. (Non a caso negli *Ossi* protagonista è proprio la «totale disarmonia con la realtà»). La musica può tentare di ricostruire un'immagine di quell'infanzia persa, di valicare ingenuamente la distanza fra io e mondo ma quello che a Montale sarà presto chiaro è che quello che è stato, in questi versi, tentativo di *Accordo*, è Teatro e non Vita.<sup>25</sup> Da qui in poi, davvero, «Comincia lo spettacolo [...]»

---

<sup>23</sup> E. Montale, *La Vasca*, TP, p. 602.

<sup>24</sup> E. Montale, *Elegia*, TP, p. 784.

<sup>25</sup> Quella esposta in *Pagliacci* è una posizione antiletteraria, verista che toglie al melodramma tutto ciò che era eccesso romantico e mitico, che sceglie una scena povera, rurale, dimessa come quella del Puccini della *Bohème*, a cui i versi degli *Ossi* dovranno moltissimo.

#### 4. Assolo di *Corno inglese* e altri *Ossi* musicali.

##### 4.1. Una musica piena di «sconnessione, di colori, di metri»

L'unica poesia superstite di *Accordi* è *Corno inglese*. Tutta la serie degli *Accordi* e in particolar modo *Musica sognata* (espunta dalla seconda edizione poi reintegrata con il titolo di *Ministrels*) sono testi che «tentano di ricostruire attraverso le parole, le impressioni prodotte dall'ascolto di un brano musicale»<sup>1</sup> riproducendo gli effetti della musica in una atmosfera profondamente letteraria, in cui la musica rientra sul piano dei significati e l'immagine si carica di valenze metaforiche.

Cominciamo l'esplorazione dei versi di *Corno Inglese*. a partire da queste considerazioni di Biasin:

Corno inglese è una costruzione poetica che racchiude un'esperienza paesaggistica, musicale ed affettività in una unità straordinaria; è un piccolo concentrato, un microcosmo autosufficiente di temi, immagini e tecniche di Montale, in una struttura circolare chiusa a livello fonico, lessicale e sintattico.<sup>2</sup>

*Corno inglese* è un tassello perfettamente posizionato all'interno del ponderato meccanismo della seconda sezione di *Ossi di seppia, Movimenti*. In questa sezione, Montale raccoglie quanto resta dei motivi ispiratori precedenti e prepara il terreno per la sezione successiva, gli *Ossi* veri e propri.<sup>3</sup> Se gli *Accordi* vengono messi presto da parte, rimane però un segno del loro "passaggio" incarnato in *Corno inglese*, poesia in cui si registra uno spostamento, se vogliamo proprio un movimento, in avanti della poetica montaliana «verso un preciso ambito visionario rivelatore e risolutore ad un tempo»<sup>4</sup> ultimo tentativo di affidare alla musica la possibilità di ricucire la frattura, che risulterà essere insanabile, fra oggetto e soggetto. La poesia, in origine *Corni Inglesi*, la cui redazione fra il 1916 e il 1920 la renderebbe la più antica degli *Ossi*, è un compendio di toni e temi della raccolta di provenienza, di motivi ed espedienti musicali, che si riversano nel ritmo e nel metro, carico

---

<sup>1</sup> R. Mussi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>2</sup> G.P. Biasin, *Il vento di Debussy*, cit., p. 24.

<sup>3</sup> In una lettera a Massimo Mila dell'8 ottobre 1946 Montale si lamenta della critica incapace di comprendere la musicalità intrinseca degli *Ossi*: «ferma al vecchio cliché: poco canto, poco spirito musicale, assenza di sentimenti ... Circa tutto il contrario del vero ... ti pare? E questa è la critica più favorevole!!»

<sup>4</sup> M. Forti, *La poesia, la prosa di fantasia e di invenzione*, cit., p.62.

di una tensione che vedrà realizzazione in tutta la produzione montaliana seguente. Eccone il testo:

Il vento che stasera suona attento  
-ricorda un forte scuotere di lame-  
gli strumenti dei fitti alberi e spazza  
l'orizzonte di rame  
dove strisce di luce si protendono  
come aquiloni al cielo che rimbomba  
(Nuvole in viaggio, chiari  
reami di lassù! D'alti Eldoradi  
malchiuse porte!)  
e il mare che scaglia a scaglia,  
livido, muta colore,  
lancia a terra una tromba  
di schiume intorte;  
il vento che nasce e che muore  
nell'ora che lenta s'annerà  
suonasse te pure stasera  
scordato strumento,  
cuore.<sup>5</sup>

Ciò che per primo salta all'occhio è il lungo periodo che si articola fino a un unico punto fermo nel finale,<sup>6</sup> come trasmesso da un unico soffio del vento e all'orecchio la corrispondenza, perfettamente circolare, fra incipit ed explicit di rime, parole e timbri fonici. Un'istantanea di un momento dinamico, di una natura suonata dal vento che agisce su tutti gli elementi. Fermandoci al solo aspetto esteriore della lirica, anch'esso importante e carico di senso, come per l'*Anguilla* del maturo Montale: il testo è caratterizzato da una alternanza di versi lunghi e brevi che da soli danno l'idea di una mareggiata, dell'effetto del rimbombo, dell'andare e venire delle onde fino al nascere e morire, dell'affievolirsi del vento e al lento avviarsi, con un effetto di dissolvenza in diminuendo, alla conclusione su «cuore». Un effetto visivo che asseconda il

---

<sup>5</sup> E. Montale, *Corno inglese*, TP, p.13.

<sup>6</sup> «Il vento che stasera ha suonato attento/con un forte scuotere di lame/gli strumenti degli alberi e ha sconvolto/ uno sfondo di rame» (E. Montale, *Opera in versi*, a cura di R. Bettarini, Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 865.) Variante del 1978 proposta dall'autore e mai accolta che ovviava alla soppressione dell'odioso, per il poeta, inciso del secondo verso, che «conferma la volontà di creare un blocco unico, una assoluta compattezza sintattica, interrotta solo dalla parentesi metafisica»: A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia di Montale*, cit., p. 111.

senso che è a sua volta assecondato dalla costruzione del testo che Luperini vuole fatta secondo la tecnica dell'elencazione ellittica. La lettura presenta una serie d'intoppi, di sospensioni che disorientano e che depistano. La maggior parte delle interpretazioni che tentano di arrivare alla soluzione finale cercando di sbrogliare la matassa sintattica stabilendo, logicamente, un rapporto gerarchico fra le diverse parti del discorso. La verità è che, se il modello è la musica di Debussy che è, come abbiamo descritto, caratterizzata da una lassità dei legami armonici dovuta a un modo di comporre che non presuppone alcun rapporto gerarchico fra gli elementi musicali, questo giustificerebbe per *Corno inglese* la difficoltà che s'incontra nello stabilire una gerarchia grammaticale e logica fra i diversi nessi. Nella lirica è possibile individuare più di un centro (se la giocano il vento e il mare), attorno a cui l'attenzione del lettore di volta in volta si focalizza ma che ben presto si rivela essere instabile, non duraturo. I punti di vista si moltiplicano e non importano più i rapporti di potere fra l'uno e l'altro elemento sintattico ma l'impressione generale che essi danno, sospensiva e allusiva. Dicevamo che molti critici si sono applicati in un tentativo di mettere ordine: Luperini individua due possibilità di lettura. Nella prima «il vento» è l'unico soggetto che regge sia «suona» che «lancia» di cui il «mare» è complemento oggetto.<sup>7</sup> Nella seconda i soggetti sono due: «il mare» che compie l'azione del lanciare e «il vento», coerentemente all'elencazione ellittica, è protagonista di un «unico giro sintattico precipitante su un unico verbo suonasse sul quale è incardinato il testo».<sup>8</sup> Biasin,<sup>9</sup> invece, accettando senza ulteriori possibilità la prima delle due letture, carica di ulteriore senso musicale le diverse parti. L'unico soggetto sarebbe «il vento» e alla frase principale (il vento lancia una tromba, suonasse te pure cuore) corrisponderebbe la linea melodica sulla quale le secondarie (che nasce e muore, suona gli alberi, rimbomba ) ricamano l'armonia. Il ritmo sconnesso e la sintassi retoricamente ripetitiva e sospesa sono, ancora una volta, un forte richiamo alla sconnessione della musica di Debussy. La sospensione è realizzata tramite una voluta irregolarità della costruzione grammaticale della frase, tramite un anacoluto che spiazzava il lettore e che rende ambiguo il periodo di cui «il mare» sembra essere soggetto di «lancia». Gallotta, che propone questa interpretazione, espone

---

<sup>7</sup> «Il vento spazza l'orizzonte dove strisce di luce si protendono come aquiloni e il mare, che muta colore, lancia a terra una tromba di schiume intorte»: R. Luperini, *Commentando Corno Inglese*, in Id., *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012, p.87.

<sup>8</sup> *Ivi*, p.88.

<sup>9</sup> G.P. Biasin, *Il vento di Debussy*, cit., pp. 28-33.

un'idea, forse la più plausibile:<sup>10</sup> tentare una lettura corretta significa comunque sottoporre la lirica a una forzatura. È come tentare di rendere unidirezionale e monolitico qualcosa che nasce dinamico, carico di aspettative ed ambiguo. Mancano all'appello due interpretazioni, opposte e rese note a pochissima distanza l'una dall'altra, una di Tortora<sup>11</sup> e una della Rizzo.<sup>12</sup> Il primo ritiene, dopo aver vagliato tutte le ipotesi fin ora riproposte, che l'unica interpretazione ammissibile sia quella che vede «il vento» soggetto dell'azione di «suona», «spazza» e «lancia», verbo della principale. Dall'altro lato la Rizzo ripropone la lettura fatta da Martini,<sup>13</sup> poco citata, in cui «il mare», unico soggetto possibile di «lancia», sia in coordinazione con «l'orizzonte». La costruzione ultima risulterebbe la seguente: il vento «suona» gli alberi e spazza l'orizzonte ed il mare, mare che cambia colore e lancia a terra una tromba di schiume, disegnando un movimento che va dall'esterno all'interno, dal cielo del vento verso la terra. Per la Rizzo la soluzione è che «il vento» sia l'unico soggetto legato a un unico verbo «suonasse» e che protagonisti delle relative siano gli effetti che il vento produce sul cielo e sul mare che compie due azioni in asindeto, «muta» e «lancia». La lirica sarebbe così costruita su un unico periodo e la ripresa anaforica del soggetto nel finale ne sarebbe una prova. L'unica cosa veramente evidente, in questo tourbillon d'interpretazioni, è che la complessità della struttura non permette una soluzione certa e immediata. L'aspettativa, di cui la lirica rinvia continuamente la risoluzione fin'anche nella conclusione ottativa, è sempre disattesa.<sup>14</sup> L'ambiguità, realizzata anche al livello sintattico, e la sconnessione logica (procedimenti tipicamente Debussisti) dei diversi elementi grammaticali rendono evidente l'impossibilità di un'armonia fra l'elemento psicologico, rappresentato dal cuore e quello paesistico, il vento.

---

<sup>10</sup> Cfr. B. Gallotta, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico ed il suo rapporto con la musica*, Milano, Rugginenti editore.

<sup>11</sup> M. Tortora, *Ogni apparenza d'intorno scompare e vacilla*, *Corno Inglese*, «Allegoria», n.65-66, 2012, pp. 134-153.

<sup>12</sup> S. Rizzo, *Schede per Corno inglese*, «Ellisse», 2013/1, pp.145-155.

<sup>13</sup> A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, «Versants», n11, 1987, pp.105-122.

<sup>14</sup> Cfr. N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2002, p. 31.



Il senso, articolato attorno ai «tre semantemi chiave»<sup>15</sup> vento, mare e cuore, è tutt'uno con il ritmo, altalenante e ricco di interruzioni.

Lungo i primi tredici versi si articola un lungo enjambement al cui interno sono inseriti un inciso e una parentesi che alterano l'andamento liscio e circolare della lirica. Ed è tramite elementi fonici e inserti grafici delle parentesi che Montale realizza una vera e propria dissonanza che assume funzione epifanica.<sup>16</sup> «(Nuvole in viaggio, chiari/ reami di lassù! D'alti Eldoradi/ malchiuse porte!)» Tra le parentesi è racchiusa una possibilità positiva, il poeta crea tra esse una sorta di *hortus conclusus*, una finestra centro luminoso della poesia a cui si affaccia una «frase musicale in maggiore in dissonanza con il minore della composizione».<sup>17</sup> Una fenditura anche tipografica che accoglie il filo che la lega alla poesia che la precede in *Movimenti, i Limoni*, spioncino che crea un gioco prospettico in cui ancora una volta riusciamo a intravedere «i gialli dei limoni» nel quale breve tempo «il gelo del cuore si sfa» ed il suo sciogliersi permette di accogliere quei gialli squillanti, «le trombe d'oro della solarità».

Il ritmo stesso rimanda, tramite echi ed assonanze, ad un altro mondo, quello del melodramma che riemerge a tratti dalla memoria montaliana. Ardito è l'accostamento di Lonardi<sup>18</sup> che sente risuonare nel ritmo di «reami di lassù! D'Alti Eldoradi/ malchiuse porte ...» la stessa intonazione ascendente, lo stesso forte accento di sesta sulla tronca, il colore esotico di un altro endecasillabo e mezzo cantato da Alfonso XI re di Castiglia nella *Favorita*, il personaggio che avrebbe voluto interpretare il giovane baritono Montale nel suo mancato debutto: «Giardini d'Alcazar - de' mauri regi/ care delizie ...». La citazione in questo caso è puramente sonora, quanto è riportata nei versi è la melodia delle parole capaci di agire nel profondo. E non è forse un caso che questi stessi versi, così densi, suggeriscano innumerevoli possibili rimandi melodrammatici che vanno dalla *Madama Butterfly* (atto I: «[...] E via se li reca/ negli alti reami») alle tante «malchiuse porte» e «portoni» e agli «orti» che popolano gli

---

<sup>15</sup> « che si espandono come dominanti costruttive mediante replicazioni ed anticipazioni»: P. V. Mengaldo, *Un verso degli Ossi e il libretto della Bohème*, in Id., *Tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 139.

<sup>16</sup> R. Iovino, S. Verdino, *Montale la musica e i musicisti*, cit., p.54.

<sup>17</sup> G. Biasin, *Il vento di Debussy*, cit., p.23.

<sup>18</sup> G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003, p.103.

*Ossi*, che fanno eco ai versi cantati da Cavaradossi («orto mal chiuso» nel I atto e «stridea l'uscio dell'orto» nel III atto) nella *Tosca*.<sup>19</sup>

Il vento suona gli strumenti dei fitti alberi, e il loro suono ricorda quello di lamiere scosse: l'azione del vento, come il soffio umano per il corno inglese, suona la natura e spazza l'orizzonte, rosso per il tramonto, da cui si sollevano le nuvole che sembrano strisce di lamiere che si spostano come aquiloni in un cielo che rimbomba plumbeo, coperto di nuvole, carico di tempesta. Il paesaggio trasmette turbamento, sentimento acquietato solo dall'immagine successiva: tra le nuvole in movimento, come attraverso porte malchiuse, si intravede il cielo azzurro, la luce, promessa di Alti Eldoradi. Una breve epifania appunto, una dissonanza, protetta fra le parentesi e subito interrotta senza risoluzione. Il mare livido, che cambia colore, agitato ci riporta al presente e a una dimensione terrena. Il mare scaglia a terra «una tromba di schiume intorte». In ripresa degli ultimi quattro versi è riposto l'accento sul vero soggetto della lirica, il vento e alla sua azione principale, suonare che diventa ipotesi impossibile applicata ad uno strumento dimenticato e non accordato, dalla e alla natura, il cuore. Non è la natura a doversi piegare antropomorficamente al cuore (la similitudine fra vento e *Corno inglese* è ricostruibile solo tenendo conto del titolo) ma è quest'ultimo che tenta una sorta di “naturizzazione” irrealizzabile. Questi ultimi versi replicano una dissolvenza attraverso un ritmo decrescente che avvia la composizione alla fine, un lento battito che va spegnendosi fino alla chiusa: cUORE che mUORE sCORdato.<sup>20</sup> La ripetizione del soggetto, il vento, illude il lettore di trovarsi dinanzi all'avvio di una cadenza perfetta. Il vento è la tonica e il cuore la dominante. Se sostituiamo i termini ci troviamo però di fronte ad una cadenza sospesa: la dominante, il cuore, non può risolvere sulla tonica vento, non può farsi tutt'uno con esso e chiude la lirica con il suo suono scordato, dissonante rispetto a quello della natura, a quello del vento «che sfugge ad ogni tentativo di riduzione discorsiva»,<sup>21</sup> armonica consonante.

La poesia risulta così essere un vero e proprio brano di musica, capace di condensare in sé la tradizione simbolista dannunziana e di suonare in maniera assolutamente nuova, ricca di sospensioni, metri e colori come la musica di Debussy. E dalle parole di Montale, usate nel 1951 per descrivere la poesia di

---

<sup>19</sup> M. Aversano, *Montale e il libretto d'opera*, cit., pp.42-43.

<sup>20</sup> Indizi di un cuore stonato ci sono già in *Musica silenziosa* in cui al «cuore», isolato nell'ultimo verso della prima strofa della prima parte, fa eco «stuonato», anch'esso isolato nella strofa corrispondente della seconda parte.

<sup>21</sup> A. Ferraris, *Montale e gli Ossi: una lettura*, Roma, Donzelli, 2000, p.12

Gozzano<sup>22</sup> non però capace, a suo parere, di raggiungere le alte vette debussiste, che si ricava l'equazione Montale: D'Annunzio = Debussy : Wagner, alla luce della quale Martini propone una diversa ed inusuale, secondo me la più plausibile ed affascinante, linea interpretativa. L'ambientazione, il vento, l'intenzione musicale sono tutti elementi presenti in D'Annunzio in una accezione panica irrealizzabile in Montale. La sospensione, il decentramento del soggetto dal quale si diramano altri nuclei melodici che continuano a funzionare armonicamente con esso, l'inserito dissonante della parentesi e infine l'impossibile accordo armonico nel finale sono tutti elementi che rimandano alla maniera del compositore francese, al suo modo antimimetico e antigerarchico di procedere ma di paternità wagneriana. Debussy attraversa sì Wagner ma la sua musica non potrebbe esistere se non ci fosse stato Wagner e lo stesso vale per Montale. Il rapporto fra Wagner e Montale è, infatti, a sua volta assai controverso. Ma, i motivi del vento del mare e del cuore sono veri e propri nuclei tematici, idee fisse che ritornano, in connessione o inglobate ad altri significati, ciclicamente all'interno di *Corno inglese*, utilizzate secondo un procedimento simile a quello dannunziano della "tecnica motivica" direttamente ispirata ai leitmotivi wagneriani.<sup>23</sup> La stessa costruzione su di un unico periodo potrebbe tradurre la melodia infinita wagneriana.<sup>24</sup> Neanche la scelta del corno inglese non può essere casuale. Il corno è uno strumento capace, come tutti gli ottoni utilizzati in questo senso nella poesia romantica, di elevare al divino, di scuotere le coscienze, ottoni che Montale farà risuonare, nella poesia *Clivio*, quali «musicale frana» che è prima «suono di buccine» e infine apocalittico «ululo di corni, uno sfacelo». Il corno inglese, invece, non appartiene alla famiglia degli ottoni (ai quali già è dedicata una poesia in

---

<sup>22</sup> «Fu, verbalmente, un ricco povero o un povero ricco. Ridusse D'Annunzio come Debussy aveva ridotto Wagner, ma senza mai raggiungere risultati che possano dirsi debussiniani. La poesia di Gozzano resta in quel clima che gli studiosi dell'ultimo melodramma italiano dell'Ottocento chiamarono "verista", un clima che sostanzialmente non è di origine decadente. So che il passo da questo verismo all'estetismo decadente è breve e che le due vene possono benissimo ritrovarsi nello stesso autore[...] ma mi par certo che in Gozzano la componente romantico - borghese - verista sia stata la più fruttuosa»: E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, SMP, vol. I, cit., p.1273.

<sup>23</sup> Cfr. A. Guarnieri Corrazzoli, *Tristano mio Tristano*, Bologna, Mulino, 1988.

<sup>24</sup> Nel testo, traduzione del *Tristano* wagneriano, «sullo sfondo extratestuale mette a fuoco o espande quello stato d'animo che le parole non possono esprimere compiutamente» anche nella sua costruzione che appunto «allude alla melodia infinita wagneriana»: P.V. Mengaldo, *Situazioni di Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 58-59.

*Accordi*) ma a quella dei legni.<sup>25</sup> Esso si presta all'ambiguità, strumento per forma e per suono più simile all'oboe, dal canto ovattato, lamentoso e bucolico e non come quello squillante e metallico della tromba.

Gli assoli del corno inglese nella storia della musica sono rari e prima di Wagner, che lo eleva a rango di strumento solista nell'ultimo atto del *Tristano ed Isotta*, praticamente inesistenti. Il suo suono, melanconico trasognato e trasognante, avvia il terzo atto del *Tristano* ed introduce la scena della "visionarietà del personaggio". La musica del corno inglese è qui a rendere visibile e percepibile l'azione interiore del protagonista ed è, allo stesso tempo, causa ed effetto del suo stato di trance. Il corno inglese presta, dalla buca orchestrale, la sua voce alla zampogna di un pastore che, sulla scena, intona l'Antica melodia che ricorda a Tristano che il proprio destino di morte è inscritto già nel proprio passato. La musica di Wagner tenta di innalzare l'io a un'esperienza capace di travalicarlo, di condurlo al di fuori di sé, pregustazione di una esperienza panica realizzabile solo nell'annullamento della morte. La poesia di Montale rappresenta invece l'impossibilità di realizzare, tramite gli stessi mezzi, quel tentativo. Attraversare Wagner utilizzando i suoi stessi strumenti, anche quello dei leitmotiv, significherebbe per Montale dimostrare come sia impossibile e illusoria qualsiasi tipo di fusione che sia essa quella con la natura, con il Nulla o quella fra le arti. L'accordo di Tristano e la sua procrastinata risoluzione in assonanza caricano l'intera opera di un senso di attesa di una fine, fine che non potrà che arrivare con la morte, che coincide con la fine di tutto, anche dell'opera.

La voce dell'uomo, in *Corno Inglese*, rappresentata per metonimia dal cuore, tenta una fusione con l'orchestra della natura, tenta di farsi (come Isolde nell'ultima scena) strumento fra gli strumenti, cercando di annullarsi per poter partecipare all'armonia dell'universo. Ma la lirica di Montale, imperniata su di un unico periodo ellittico, disegna una voluta liberty, debussista, un arabesco potenzialmente infinito ma allo stesso tempo inceppato, senza possibilità di evoluzione, capace di creare un'atmosfera di attesa ma che "risolve", musicalmente parlando, su di un «tasto bianco dissonante», dichiarazione di una impossibile risoluzione, che sia essa anche la morte.

---

<sup>25</sup> A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, cit., pp.119-120.

#### 4.2. I silenzi dei 'Limoni' e il frastuono di 'Caffè a Rapallo'

La sezione *Movimenti* è fittamente costellata di richiami musicali, di sinestesie e rimandi sia al mondo precedente, quello degli *Accordi*, che a quello successivo degli *Ossi*. Negli stessi *Ossi* i riferimenti musicali sono ancora facilmente riconoscibili ma sono differenti per portata simbolica e per il senso stesso dell'apparizione musicale. Se le liriche *Corno Inglese* e *Ministrels* rappresentano l'una la mancata realizzazione di un accordo impossibile con la natura e l'altra un tentativo di sostituzione delle parole ad una musica strumentale, le prove successive mostreranno un diverso modo di approcciarsi all'elemento musicale. La musica, andando avanti, tenderà sempre più a essere sommersa e a essere rimpiazzata dal rumore delle cose, della natura morente, delle città in contrasto acquisterà valore positivo il cantare sottovoce e il silenzio.<sup>26</sup> Il silenzio è risultato di un progressivo svanire, «unica ventura delle venture», sondato, accettato ed infine paventato come rischioso momento di stallo infruttuoso. Nel silenzio carico di attesa, precedente all'attacco di qualsiasi concerto, si aprono i *Movimenti*. L'idea che il silenzio possa essere denso, anch'esso materiale sonoro è tipicamente debussista. In una lettera del 2 ottobre 1893 Debussy scrive a Ernest Chausson:

Mi sono servito di un mezzo che mi sembra assai raro cioè (non ridete) del silenzio, come mezzo espressivo e forse come modo per far risaltare l'espressione di una frase

Un silenzio ricco di una potenzialità in procinto di manifestarsi mettendoci «nel mezzo di una verità» è presente nella poesia di Montale sin dai *Limoni*. La resa dell'assenza di suoni è visiva: il rumore de «le gazzarre degli uccelli» si dissolve improvvisamente, inghiottito dall'azzurro del cielo. Il rumore svanito lascia spazio al «sussurro/degli alberi amici nell'aria che non si muove». La creazione di una zona di silenzio permette una sospensione del dolore, diventa stato mentale: «Qui le divertite passioni/ per miracolo tace la guerra». I sensi si confondono sul silenzio, che permette di vedere, risalta l'odore dei limoni, trattato come fosse materia sonora.<sup>27</sup> La sinestesia genera un circuito epifanico:

---

<sup>26</sup> Cfr. C. A. McCormick, *Sound and silence in Montale's "Ossi di seppia"*, «The modern language review», vol. 62, n 4, ott. 1967, pp. 633-641.

<sup>27</sup> Può avvenire anche il contrario cioè che un suono sia funzionale all'esaltazione del silenzio. In *Mia vita, a te* ad esempio, il silenzio del cuore diventa qualcosa dotato di una consistenza concreta che è squarciata da uno sparo: «Il cuore che ogni moto tiene a vile/ raro è squassato da trasalimenti./ Così suona talvolta nel silenzio/ della campagna un colpo di fucile.»

è, infatti, nei «silenzi in cui le cose/ s'abbandonano e sembrano vicine/ a tradire il loro ultimo segreto», in questo momento di potenzialità profetica è possibile intravedere il passaggio di qualche disturbata Divinità. La realtà però è altra, è rumorosa, nelle città i larghi spazi di cielo non esistono se non franti, visti attraverso i tetti delle case. Il ritorno del suono ci riporta in una realtà in cui il suono stesso non è possibile se non come rumore. L'unico suono possibile, portatore di un sentimento al di là dell'atarassia generata dal silenzio, è allora quello irreali, quello dello squillante giallo dei limoni «Trombe d'oro della solarità». Il miracolo della luce si potrà godere solo attraverso qualche malchiuso portone. In quest'ottica il giorno nuovo non può che venire senza suono: «Torna l'avvenimento/ del sole e le diffuse/ voci, i consueti strepiti non porta». Il silenzio diventa così luogo privilegiato della sospensione, del ritrovarsi, sosta dagli affanni, dallo scorrere del tempo, momento di illusione consapevole: «Non turberà suono alcuno/ quest'allegrezza solitaria», fin'anche l'ignoranza della ragazza che tenta di suonare inciampando ne «gl'impossibili segni» dello spartito, diventa possibilità di «visione di un silenzio teso e più ricco di sensi».<sup>28</sup> Ma il silenzio, come gli Eldoradi messi fra parentesi in *Corno Inglese*, è momento circoscritto, sosta auto indulgente, incapace però di dare alcuna svolta alla ricerca del poeta. Quella breve illusione, possibile solo nel silenzio, sarà avvertita come sempre più vana da *Mediterraneo* in poi. L'età adulta impone una scelta, che sia almeno accettazione della complessità del reale. Rifugiarsi nel silenzio o credere alla consistenza di suoni irreali saranno allora realizzazione di un desiderio di svanire, di annichilirsi, ultima estrema possibilità di fuga.

Tendono alla chiarezza le cose oscure,  
 si esauriscono i corpi in un fluire  
 di tinte: queste in musiche. Svanire  
 è dunque la ventura delle ventura<sup>29</sup>

Più ci inoltriamo negli *Ossi* più la fiducia nella possibilità della musica e nel canto va esaurendosi. («La più vera ragione è di chi tace./ Il canto che singhiozza è un canto di pace»<sup>30</sup>). Il tempo della musica è relegato a una fase della vita ormai trascorsa, quella dell'illusoria età dell'infanzia e dell'adolescenza.

---

<sup>28</sup> M. Forti, *La poesia la prosa di fantasia e di invenzione*, cit., p.86.

<sup>29</sup> E. Montale, *Portami il girasole*, TP, p.34.

<sup>30</sup> E. Montale, *So l'ora in cui la faccia più impassibile*, TP, p.38.

Le speranze legate all'una non possono andare oltre la fine dell'altra. Il poeta si sentirà sempre più escluso, lontano spettatore di una giovinezza andata. *Caffè a Rapallo* significa proprio questo: eco di un baccano festoso, spensierato, indicibile da chi è ormai dall'altra parte, nel mondo disilluso degli adulti. La seconda delle liriche dedicate a Camillo Barbaro conserva in sé gli ultimi strascichi di una musica che è diventata ineffabile e che al livello compositivo ci mostra un Montale che gioca a carte scoperte. Se *Corno Inglese* e *Ministrels* sono tentativo di poesia pura, che si avvicina ad essere musica ed in cui le citazioni musicali sono al livello strutturale o decisamente impressionistiche, in *Caffè a Rapallo* vediamo come Montale plasmi e modelli materia prelevata dal melodramma. La citazione diventa rievocazione, non consta solo di prelievi linguistici dai libretti ma ha radici più profonde, è «citazione-ricordo», non fine a stessa ma legata in maniera indissolubile a persone o avvenimenti privati e per questo motivo è meno riconoscibile.<sup>31</sup> In *Caffè a Rapallo* è l'intero quadro del secondo atto della *Bohème* che funge da scenografia all'omaggio di Montale all'amico Sbarbaro.

È Natale. Nell'atmosfera densa, calda e fumosa di un locale mondano, le tremolanti luci delle lampade si riflettono nelle gemme lueggando i vestiti di seta di profili di donne. Donne, chiamate in tono canzonatorio «nuove Sirene!» (come Marcello la sua Musetta) dal poeta che osserva dal suo interno questa folla, rimpiangendo l'amico Camillo. Isolato fra due spazi bianchi, un verso «S'ode grande frastuono nella vita» sposta la scena all'esterno, ma è troppo tardi. Non c'è il tempo di vedere la fonte del frastuono della sfilata dei bambini, ormai «l'indicibile musica», «la musica innocente è passata», è finita. Una parata militare in miniatura di «generali» e «gregari», di un «mondo gnomo», armati di «sciabole fasciate di stagno» e di «aste di torroni» ha lasciato dietro di sé la scia di una musica di trombette di latta, di piatti, di tintinnati carillon, ormai inafferrabile.

---

<sup>31</sup> Colui che ha dato il via a questa caccia al tesoro di citazioni e prelievi librettistici, tanto evidente in Saba quanto latente in Montale, è Mengaldo che, da grande amante dell'opera e dei suoi libretti, facilmente ha riconosciuto nel verso di *Clivio* «trova stanza in cuore la speranza» uno della *Bohème* «Ma il furto non m'accora/ poiché v'ha preso stanza/ la [dolce] speranza». Dopo di lui tanti critici si sono cimentati in questa ricerca ed i risultati, a mio avviso, evidenziano quanto difficile sia distinguere il vero dal falso proprio per la capacità tutta montaliana di fondere la propria materia con quella a lui esterna, di rendere irriconoscibile anche il tratto più popolare ma allo stesso tempo di conservarne l'eco: Cfr. P.V. Mengaldo, *Un verso degli Ossi e il libretto della Bohème*, in Id., *La tradizione del moderno*, cit.

Sono due mondi differenti, quello all'interno del caffè e quello al suo esterno. Il primo sembra fuoriuscito da una locandina di Toulouse Lautrec, artificiale, «truccato», carico di un'infelicità latente, sensuale e asfissiante, adulto, ambientazione mondana di molti dei *Trucioli* Sbarbariani. Questo primo quadro è di per sé silenzioso e statico, fermo: è la telecamera dell'occhio del poeta che ci fa muovere al suo interno. L'ambiente è caratterizzato in rapida successione da particolari brevi ed appena accennati: i fumi dei sigari e delle bevande calde, la luce velata delle lampade, lo scintillio delle gemme, le sete ed infine le donne di cui ci è dato solo il profilo. Il secondo quadro, quello *en plein air*, è fatto di musica e di frastuoni e trasmette, in confronto al precedente, una boccata d'aria fresca, vitale. Due mondi, quello della poesia e quello della musica, quello dell'età adulta e quello dell'infanzia ormai inconciliabili. I riferimenti a Sbarbaro abbondano soprattutto nella prima parte. Luperini individua due luoghi sbarbariani da cui Montale preleva particolari che gli serviranno a comporre il quadro complessivo della sua lirica: il truciolo 12 (le donne nel locale notturno) e il truciolo 37, *Natale a Terres*. In quest'ultimo frammento dei *Trucioli* la vicenda si svolge nella notte di Natale quando alcuni bambini si esibiscono in canti girando di casa in casa portando con sé leccornie ricevute in dono e un «presepe di cartone colorato». <sup>32</sup> Tutti questi elementi sono montati insieme dall'abile regia montaliana nella scenografia del Quartiere Latino del secondo atto della *Bohème*.

Anche qui è Natale, siamo a Parigi ed i “quattro moschettieri”, il poeta Rodolfo, il pittore Marcello, il filosofo Colline ed il musicista Schaunard, Mimì e Musetta (vestita lussuosamente dal suo nuovo e ricco amante come le signore del caffè montaliano), sono seduti all'esterno del caffè ed attorno a loro si muove una grande varietà di comparse: uomini donne e bambini che passeggiano, che chiacchierano, e che si intravedono al di là delle vetrate del Café Momus affollato. Quanto sta per avvenire sulla scena è come se, nella poesia, fosse visto dalla prospettiva interna del caffè, dal poeta fattosi comparsa sulla scena. La scena è accompagnata da un motivetto di fanfara suonato non da «trombe di lama» e «piattini arguti» ma da trombe e piatti in orchestra e dallo xilofono che imiterà poi «il suono più trito» del carillon. <sup>33</sup> Un corteo di bambini insegue il

---

<sup>32</sup> R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p.29.

<sup>33</sup> La coincidenza di motivi, musiche e scene è rilevata sia da L. Bellucci, *Due schede per gli «Ossi di seppia» di Montale: I Le poesie per Camillo Sbarbaro; II I Sarcofaghi di Montale*, «Studi e problemi di critica testuale», 13 (1976), p.199 che da L.C. Rossi, *Montale e l'orrido repertorio, Presenze echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo, Sestante ed.,



carretto del giocattolaio Parpignon e chiede a gran voce «la tromba, il cavallin/ il tambur, tamburel .../ (...) il cannon (...) il frustin, dei soldati il drappel» ed esce di scena marciando, dopo la resa delle madri alle loro richieste disperate. Un «mondo gnomo», miniatura della vera ritirata di soldati occuperà la scena in chiusura d'atto. I bambini trasmettono alla scena un clima allegro mentre nella poesia del passaggio della «zampante greggia» non resta che eco malinconico di una spensieratezza ormai vietata ai due poeti, Montale e Sbarbaro. Che si parli della scena della *Bohème* o della poesia di Montale i termini sembrano essere intercambiabili fino alla conclusione positiva dell'una (senza dimenticare che protagonista del melodramma, nel finale tragica, è rappresentazione è illusione di una gioventù che rapidamente si consuma) e negativa nell'altra. Montale assorbe e riutilizza materiale musicale prelevato a tutti i livelli, quello strumentale, quello melodrammatico. Il poeta è capace di dare vita diversa a libretti, personaggi e musiche in maniera del tutto impreveduta, non programmatica.

Gli studi sui prelievi librettistici abbondano, anche in fantasia. Mi sembra che non sia mai stato notato un riferimento che a me pare assai forte dei versi di *Riviera*, poesia che chiude gli *Ossi*, ad un passo della *Tosca* di Puccini. *Riviera*, scritta nel 1920, ha un sapore meno amaro degli altri *Ossi* ed è ritenuta essere una conclusione in positivo ancora prematura, commemorazione dell'infanzia del poeta e della sua prima poesia. Il sogno del «fanciullo antico», ormai morto, può essere solo osso di seppia che si consuma nel mare per ritornare a farne parte. Da adulto il poeta può solo ingannarsi che il cuore si scioglia in quei «ricordi lieti- e atroci». La riviera ligure è luogo di «Dolce cattività», nel quale è possibile continuare, anche se per poco, a «rivivere un antico giuoco/ non mai dimenticato». E nel testo anche i rimandi a quel mondo di gioco quello del melodramma non mancano. Proprio in villeggiatura, in quei luoghi, Montale bambino con i suoi fratelli aveva fatto il verso ai grandi cantati d'opera così come sembra farlo in questa poesia massima rappresentazione, a tutti i livelli, dell'unione di «anima passata» e «volontà nuova». Si è da poco alzato il sipario, Atto I, Scena quinta, e *Tosca* dà appuntamento a Cavaradossi per incontrarlo in serata. In quest'aria *Tosca* rinnova il ricordo all'amato Mario della loro casetta, nido d'amore pronto ad accoglierlo nuovamente se l'avesse raggiunta. Un luogo del passato carico ancora di aspettative future, un passato

---

2007, pp.13-45: riferimenti bibliografici indispensabili entro cui si muove il mio discorso che non vuole far altro che dare notizia di tale coincidenza.

che si rinnoverà ben presto in un futuro prossimo per gli amanti. Tosca già assapora quello che li attenderà, di nuovo:

Al tuo fianco sentire  
per le silenziose  
stellate ombre , salir  
le voci delle cose! ...[...]  
Fiorite, o campi immensi, palpitate  
Aure marine nel lunare albor,

Nella poesia di Montale gli elementi prossimi a quest'aria sono molti. Un indizio testuale precedente ci introduce alla scena: «sfrusci» del v. 8 che suona come il «fuscio di vesti» che Tosca ode poco prima di cantare quest'aria. Nel finale i rimandi fonici si fanno sempre più fitti:

sentire  
noi pur domani tra profumi e i venti  
un raffluir di sogni, un urger folle  
di voci verso un esito; e nel sole  
che v'investe, rivièr,  
rifiore!

La costruzione e il suono ultimo sono assai simili. Il «sentire» d'attacco in entrambe è poi seguito, nella costruzione del periodo, da un altro verbo all'infinito, tronco e sinonimo: nell'aria «salir» e nella poesia «raffluir», verbo che sembra sintetizzare in sé anche l'idea del palpitare delle «aure marine». Ciò che riaffiora sono, in entrambi i casi, «voci» e nel finale quel fiorire. «Rifiorite» nell'aria: Tosca, canta un imperativo perché il suo sogno d'amore si replicherà, avrà nuova vita nel presente, «rifiore!» nella poesia, perché il sogno di Montale non è realizzabile se non sul piano di una possibilità senza alcuna certezza di realizzazione ma, qui per l'ultima volta, lasciata ancora aperta. La possibilità di sconfitta è latente nel testo, controcanto di tutti gli *Ossi* forse rintracciabile in un'altra eco di un luogo assai noto di questa stessa opera. Nell'ultimo atto della *Tosca*, Mario Cavaradossi sa che la propria ora è giunta e ciò a cui ripensa è la stessa scena che Tosca gli aveva inizialmente descritta e che non potrà più rivivere. Mario ricorda Tosca che lo raggiunge sfiorando con il suo passo «la rena»: nei ricordi di Montale il mare seduceva l'antico adolescente, «sulla rena dei lidi era un risucchio ampio, un eguale fremer di vite». «Oh! Dolci baci, o languide carezze/ mentr'io fremente/ le belle forme

disciogliea dai veli»: Mario parla del ricordo di quell'amore ormai finito e ne conta i particolari. «Dolci» come «la dolce cattività» che i «fremiti di olivi», il «fremer di vite», i rami «pieni di fremiti» rammendano a Montale. Ricordi frementi delle sue riviere vissute da un «fanciullo antico» che ormai non c'è più.

Erano questi,  
riviere, i voti del fanciullo antico  
che accanto ad una ròsa balaustrata  
lentamente moriva sorridendo.

Tutto quanto tratto da quel mondo, della musica appunto, sembrava un tempo essere la via d'accesso facile a una qualche impossibile verità, illusione dal quale Montale si è lasciato sedurre negli *Accordi* ma che progressivamente abbandona tentando però ogni possibilità. Da questo punto in poi è ormai chiaro che la musica non potrà più essere trattata da Montale quale possibilità altra rispetto ai mali della vita poiché essa appartiene a quel «mondo gnomo» irrecuperabile, al mondo delle sue fantasie da cantante dilettante, al quale il poeta può guardare con nostalgia disillusa solo se filtrata attraverso la voce di un altro, da un tu femminile. Il frastuono del mondo, persino quello giocoso della fanfara dei bambini, sarà avvertito sempre più come un «supplizio»,<sup>34</sup> ad esso verrà preferito il silenzio. Ma, se andando avanti, l'impressione che abbiamo sarà quella di un progressivo abbandono dell'ispirazione musicale, dal silenzio della musica verrà scavato un nuovo suono, quello della parola come lo stesso Montale avrà ad affermare nel 1962:

So che l'arte della parola è anch'essa musica, sebbene abbia poco a che fare con le leggi dell'acustica.<sup>35</sup>

Il critico musicale Massimo Mila nel 1946 chiede a Montale di dare un'«occhiata» ad una raccolta di poesie di un giovane poeta-musicista, Flavio Testi. Il messaggio che Montale manda al giovane sembra essere l'epigrafe perfetta alla sua prima esperienza: una poesia scritta da un Montale cantante piuttosto che da un Montale poeta.

---

<sup>34</sup> E. Montale, *La farandola dei fanciulli*, TP, p. 45.

<sup>35</sup> E. Montale, *La musica aleatoria*, AMS, p.259.

Se è musicista digli che in quanto poeta la musica lo può servire ma lo può anche sviare, facendogli cercare alla superficie (dei suoni) quella musica che in poesia deve venire da un approfondimento interiore del suono.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Prosegue dicendo «questo spiega perché [...] le belle poesie non sono mai musicabili, non si prestano ad un doppione musicale. Dico soprattutto delle poesie d'oggi, in cui prevale la suggestione sonora. Se il Testi è avviato alla composizione non so come farà a batter strade che oggi sono così vicine» (Tema che approfondiremo nell'ultimo capitolo di questa tesi): Lettera dattiloscritta da Montale a Mila, Firenze 5 aprile 1946. Corrispondenza E. Montale - M. Mila, Fondazione Paul Sacher, Basilea.

## Capitolo secondo

### 1. 1929-1939: *Le Occasioni*

#### 1.1 *L'Occasione di un souvenir*

E dopo gli *Ossi* ecco la volta delle *Occasioni*. Siamo nel decennio fra il '29 e il '39, Montale trentenne si è trasferito, con l'incarico di direttore del Gabinetto Vieusseux, su una «terraferma veramente illustre»,<sup>1</sup> una Firenze precaria che non sentirà mai essere terra di approdo, vissuta «con il distacco di uno straniero».

*Le Occasioni*<sup>2</sup> sono, infatti, la storia di un nuovo paesaggio, quello toscano, di una diversa prospettiva cittadina, di tanti e disseminati oggetti e soprattutto di un amore resi attraverso sensazioni, suggestioni, allusioni a fatti mai rivelati, mai “spiattellati”. Una poesia pura che nasce dal concreto ma il cui oggetto è la quintessenza del concreto, quantunque spogliato dalle sue contingenze storiche. Venuto meno l'orizzonte ligure ed il confine del mare, celata l'occasione-spinta da cui sboccia la lirica, protagonista diventa l'oggetto presentatoci ad uno stadio già maturo, come al termine di una evoluzione o di un ragionamento il cui inizio non ci è dato di conoscere ma solo di afferrare per barlumi. Le situazioni/oggetto nel corso delle *Occasioni* s'impongono alla nostra vista di lettori, ieratiche come le statue inquietanti dechirichiane o come il monolito nero dell'odissea di Kubrick: calate in un contesto che è vivo anche al di fuori della poesia, che prosegue oltre di essa, raccontano una storia misteriosa, mai certamente riconoscibile, ma in cui possiamo persino riconoscerci. Ed è proprio questa la cifra stilistica dell'ermetismo montaliano, individuata da un appassionato Debenedetti: Montale sottrae ai versi la storia personale e ne salva gli emblemi, oscuri perché provenienti non da una mitologia risaputa o giustificata ma da una personale e strettamente privata. L'ermetismo si risolve in questo, nel «trovarci di fronte ad oggetti carichi di senso che appartengono ad una storia non nostra» portatori «di una promessa di decifrabilità»<sup>3</sup> perché in qualche misura potenziali contenitori di una storia che potrebbe essere *anche* la

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Biografie al microfono*, intervista di G. Ferrata, ASM, p. 1615.

<sup>2</sup> La raccolta è forse quella più carica di citazioni librettistiche. Per le diverse occorrenze e la bibliografia relativa: cfr. L. C. Rossi, *Montale e l'orrido repertorio. Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, cit., pp. 84-107.

<sup>3</sup> G. Debenedetti, *Montale*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 35-40.

nostra. La parola delle *Occasioni* tenta di essere universale proprio in quel punto in cui essa non lo è, alludendo ma allo stesso tempo allontanando. Persino l'ispirazione musicale subisce il medesimo trattamento.

La terza lirica delle *Occasioni* è *Keepsake*.<sup>4</sup> Brano ritenuto marginale, certamente inferiore per vena lirica, quasi estraneo al filo del racconto della raccolta, esso è, invece, figlio dello stesso procedimento: un gioco di corrispondenze, di citazioni che evocano qualcosa che non ci è dato di comprendere se non attraverso il filtro del poeta. Parafrasando Mengaldo: estrema e paradossale conseguenza della "sistematica", la poesia anticipa una pratica di conversione degli oggetti, finanche ridotti a nomi, in segni magici.<sup>5</sup> Non il rimando a un brano, non una melodia, *Keepsake* è però un'esperienza di ascolto e di visione interiorizzata e ridotta ad istantanea, a quello che si è salvato nel tempo, a gesto che il poeta ha introiettato e legato a qualcosa di proprio.

Un poeta contemporaneo scrisse, anni fa, una breve lirica che consisteva semplicemente in un elenco di personaggi di vecchie operette, colti e rappresentati in quell'unico gesto caratteristico che li aveva conservati nella memoria dell'autore. Nulla fu più facile e breve comporre quei pochi versi; nulla riuscì più arduo far comprendere l'estrema naturalezza del procedimento seguito. Takimi e Surcouf, Fatinitza e Fanfan, Tonio e Cicala ...: Carneade e soci, chi erano costoro?<sup>6</sup>

Montale, in questo articolo del 1949, reticente a parlare di sé in prima persona, dice di un poeta contemporaneo che ha scritto una breve poesia nel 1929, *Keepsake* per l'appunto, così semplice eppure così incomprensibile. L'oscurità della lirica non è data solo dalla complessità formale, quanto piuttosto dall'oggetto stesso che essa rappresenta: l'operetta. I confini del genere sono tracciati dallo stesso poeta:

Dapprima l'operetta francese, alla quale appartiene anche il tedesco Offenbach, più tardi quella viennese e ungherese, in ultimo, nel periodo dell'estrema decadenza, quella *made in Italy* su ricette viennesi; l'unica che non abbia dato nulla di veramente buono.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Poesia che Goffredo Petrassi scelse e musicò per baritono e piano (*Tre liriche*)

<sup>5</sup> P.V. Mengaldo, *Per una cultura linguistica*, cit., p. 319.

<sup>6</sup> E. Montale, *il tempo delle «soubrettes»*, ASM, p. 1484-85.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 1486.

Quella che Montale chiamerà «opera in pantofole» è un genere di spettacolo non diverso da quello melodrammatico ma, a differenza di quest'ultimo, in cui la musica è funzionale al racconto del dramma. Nell'operetta netta è la distinzione fra parti recitate, parti cantate e parti danzate, indipendenti l'una dall'altra. L'operetta trova origine nel teatro minore di prosa, per questo motivo è anche oggi ritenuta sorella minore del melodramma. Ebbe una grande fortuna in Francia, sotto la Restaurazione con il nome di *opéra-comique*, grazie soprattutto a Jaques Offenbach. Antesignana dell'operetta fu però *Don Quichotte et Sancho Panca*, farsa musicale del 1848 di Florimond Hervé. L'operetta doveva essere uno spettacolo capace di intrattenere un pubblico, ormai numeroso, di media e bassa borghesia che chiedeva non più tragedie e vicende epiche di eroi del passato bensì storie più attuali, realistiche anche se sopratono, i cui protagonisti erano tipi, macchiette senza alcuna ombreggiatura psicologica, colti in vicende rapide, incalzanti e ricche di colpi di scena. Lo scopo dell'operetta era divertire, equivalente in musica del romanzo d'appendice. La musica che accompagna la messa in scena si nutre allora di un repertorio popolare, di impressioni, di ritmi e cadenze propri delle danze e delle canzoni. Interessante è il commento di un noto storico della musica, Pannin, relativo all'effetto di un tale spettacolo sul pubblico:

Ascoltata l'opera, resta la sensazione tumultuosa di aver veduto e sentito molte cose, uguali, diverse, successive, sovrapposte e il desiderio, la curiosità di rintracciare nella memoria alcuni momenti, alcuni frammenti quelli più emozionanti, per riprovarne il fremito, il brivido, il piacere<sup>8</sup>

Suggestione incantatoria di cui anche il nostro giovane Montale fu vittima e di cui *Keepsake* rappresenta il frutto. Questo «sottoprodotto del melodramma» era stato, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, patrimonio culturale di una generazione, i suoi personaggi erano iconici, i loro nomi chiari e riconoscibili, le loro vicende memorabili. Memorabili ma per una sola generazione. Il limite dell'operetta sta infatti proprio in quello che era ritenuto il suo punto di forza: l'«aurea mediocrità» delle passioni, delle storie, dei caratteri, emanazione diretta di un «convenzionale ottimismo ingenuamente felice» tipicamente borghese, un piccolo mondo di briganti, cavalieri e povere

---

<sup>8</sup> A. Della Corte, G. Pannin, *Storia della musica: Ottocento e Novecento*, to.III, Torino, UTET, 1952, p. 1584.

ragazze che diventano principesse confezionato ad hoc per vestire un determinato pubblico, una determinata epoca.

I suoi personaggi non hanno portata universale: valgono per sé, come individui limitati al loro «particolare», senza una risonanza tale da farsi voce comune dell'umanità.<sup>9</sup>

Così scriverà Mila nel 1946, pensiero condiviso se Montale ritenne necessario chiarire i riferimenti della lirica in una nota già nella prima edizione delle *Occasioni*. Oggi, e man mano che si andrà avanti nel tempo sempre di più, quella nota non basterà più. La memoria dell'operetta e dei suoi personaggi si è dissolta e di tutto quello che essa portava con sé non è rimasto che il nome, carico di mistero perché ormai sconosciuto.

Non v'è intelligenza storica di un tempo senza comprensione del suo gusto; e oggi il gusto si evolve (o involge) con estrema rapidità. [...] Il periodo che non conobbe né radio né cinema sarà presto buio fitto ...<sup>10</sup>

Non so se Montale, già nel 1929, sapesse che l'evidenza di quel riferimento, quindi non solo l'occasione ma anche il contenuto della lirica, avrebbe subito rapidamente un progressivo oscuramento. In *Buffalo*, lirica che precede *Keepsake*, protagonista è la capacità del nome quale attivante memoriale. Ma è proprio in questo che consiste l'ermetismo di *Keepsake*: dei personaggi descritti rimane solo il nome ma più il tempo passa, più attorno a quei nomi si addenserà un'oscurità che annullerà la loro capacità di agire. La consapevolezza di Montale è dichiarata in queste parole, poi espunte nella versione definitiva, di un racconto di *Farfalla di Dinard*, il *Lacerato spirito*, in cui prende atto della fine della «civiltà del melodramma» :

I ricordi personali di chi pur non essendo molto vecchio ha vissuto nella scia dei tempi tramontati si presentano anch'essi assai ingannevoli. Non si può conservare intatto il frammento di una verità caduta, quando questa era legata ad una interpretazione generale della vita.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 296.

<sup>10</sup> E. Montale, *Il tempo delle «soubrettes»*, cit., p. 1489.

<sup>11</sup> E. Montale, *Il lacerato spirito*, in Id., *Prose e racconti*, cit., p.1176.



Alle nuove generazioni *Keepsake*, anche se il poeta ha lasciato una traccia da seguire, sembrerà un incomprensibile enigma, così come l'operetta ed il melodramma saranno «una parola scritta sull'acqua dimenticata».<sup>12</sup>

Montale lamenta che finanche gli studiosi hanno abbandonato lo studio dell'operetta, genere sì leggero ma fondamentale per la comprensione di un secolo: non aver tenuto conto «di certi caratteri dell'arte di allora (D'Annunzio compreso) è stato un errore inescusabile».<sup>13</sup> Con l'operetta,<sup>14</sup> «fiore della pace durata in Italia dal 1870 al 1914», scompaiono un secolo ed un'umanità di cui Montale si sente ultimo superstite. La stessa sorte toccherà anche al melodramma, nonostante si continui a museificarlo nei grandi teatri, relitto di un mondo lontano, più lento, più umano. L'ultimo tentativo di salvare quello che resta del proprio mondo lo fa Montale settantacinquenne ne *Il Terrore di esistere* in cui all'ultimo «grossolano tentativo di sintesi delle varie arti»,<sup>15</sup> quale era il *grand opéra*, è stato ormai sostituito da una tribale arte spettacolare «dalla rivista e dallo stadio sportivo»:<sup>16</sup>

Le famiglie dei grandi buffi  
dell'operetta si sono estinte  
e con esse anche il genere comico, sostituito  
dal tribale tan tan degli assemblaggi.<sup>17</sup>

Il titolo<sup>18</sup> già è un indizio: *Keepsake* significa letteralmente oggetto-ricordo, altro nome per intendere i souvenir, piccoli oggetti acquistati per ricordare un

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> E. Montale, *Il tempo delle «soubrettes»*, cit., 1488.

<sup>14</sup> Una profezia se si guarda effettivamente alla produzione bibliografica, scarsa e incompleta sull'argomento. Annoto che manca uno studio completo sulla questione, che si tratti anche di un'enciclopedia compendiaria di trame e personaggi.

<sup>15</sup> E. Montale, *Auric e Char*, in Id., *Fuori di casa*, PR, p. 447.

<sup>16</sup> E. Montale, «*Il ratto del serraglio*» di Mozart, PS, p. 699.

<sup>17</sup> E. Montale, *Il terrore di esistere*, in *Diario del '71 e del '72*, TP, p. 484.

<sup>18</sup> Mi sembra interessante, pur non condividendone l'impostazione, riportare come notizia un articolo della Chessa che individua corrispondenze «fili di Arianna», fra l'opera di Montale e quella di Gian Francesco Malipiero, compositore novecentesco. L'articolo fa risalire al sodalizio intellettuale fra i due autori anche *Keepsake*. «la lunga mano malipieriana si stende su un bel titolo di Montale *Keepsake*. Molti conoscono il virtuosismo di nominalità del 1929 entrato nelle Occasioni, raramente è citata, anche dai musicologi la composizione di Malipiero, su testo di George Jean-Aubry, dedicata a «Madame Alvar» per voce e pianoforte, uscita nel 1919: appunto *Keepsake*». Composizione sconosciuta dal musicista perché la musica «avvolge la parola come la carta di un involto che non si sa cosa contenga e che può anche

determinato luogo. Termine che per metonimia rimanda a qualcosa che è stato conservato, tenuto stretto per amore eppure estraneo a noi, che ha una vita propria. Nella poesia i personaggi del mondo dell'operetta sono rappresentati così come sono nella memoria del poeta, ridotti, forse unica possibilità per una loro salvezza, a souvenir.

1 Fanfan ritorna vincitore; Molly  
si vende all'asta: frigge un riflettore.  
Sucouf percorre a grandi passi il cassero,  
Gaspard conta denari nel suo buco.  
5 Nel pomeriggio limpida è discesa  
la neve, la Cicala torna al nido.  
Fatinitza agonizza in una piega  
di memoria, di Tonio resta un grido.  
Falsi spagnoli giocano al castello  
10 i Briganti: ma squilla in una tasca  
la sveglia spaventosa.  
Il Marchese del Grillo è rispedito  
nella strada; infelice Zeffirino  
torna commesso; s'alza lo Speziale  
15 e i fulminanti sparano sull'impiantito.  
I Moschettieri lasciano il convento,  
Van Schlisch corre in arcioni, Takimini  
si sventola, la Bambola è caricata.  
(Imary torna nel suo appartamento).  
20 Laurivaudière magnetico, Pitou  
giacciono di traverso. Venerdì  
sogna l'isole verdi e non danza più.

Il secondo verso è l'unico che può permettere al lettore di collocare la lirica in un qualche spazio. Siamo a teatro e sotto la luce di un riflettore rovente sfilano sul palco, immaginiamoli come su una ruota di un carillon, diciannove personaggi di quindici diverse operette, ognuno bloccato in una situazione che diventa sintomatica della sua intera storia.<sup>19</sup> Non si tratta di un enigma quanto

---

essere soltanto pieno d'aria» e per il carattere esibito di ammiccamenti tematici e riutilizzo di citazioni ed autocitazioni: S. Chessa, *Fili di Arianna da Montale a Malipiero. (Botta e risposta I, Keepsake e il Mottetto degli sciacalli)*, «Studi di filologia italiana», LXIV, pp.419-420.

<sup>19</sup> Anche Zollino (A. Zollino, *I Paradisi ambigui*, cit., p. 285) vede nella *Pantomina delle Fêtes galantes* di Verlaine l'antecedente letterario. Lì la sfilata delle maschere, rappresentate in una serie di quadretti a se stanti molto simili a quelli di *Keepsake*, configura una condanna: ciascun personaggio non può fuggire dalla leggerezza della sua maschera, anche se questi non si

piuttosto di un corredo di immagini proprie del ricordo dell'operetta rese in un modo tanto sintentico che può essere tacciato di oscurità. Montale stesso, in calce alla prima edizione delle *Occasioni*, decide di sciogliere qualsiasi indugio e di “spiattellare” il contenuto in una nota esplicativa:

Ridotti a pura esistenza nominale, *flatus vocis*, tornano qui personaggi delle seguenti operette : Fanfan la Tulipe, La Geisha, Sourcouf, Le campane d Corneville, La cicala e la formica, Fatinitza, La Mascotte, I briganti, Il Marchese del Grillo, Primavera scapigliata, Il campanello dello Speciale, I moschettieri al convento, La principessa dei dollari, La figlia di Madama Angot, Robinson Crusoe.<sup>20</sup>

Fanfan, soldato del re, infatti è il protagonista di *Fanfan la Tulipe*<sup>21</sup> celebre operetta francese. Molly è un'inglese che decide di fingersi *Geisha* per avere prova della fedeltà del suo amato ufficiale<sup>22</sup> nell'omonima operetta di Sidney Jones. La sventurata si ritroverà però ad essere venduta al governatore Imary, personaggio che riapparirà al v.19. Il pirata Sourcouf, nell'omonima operetta, si prepara alla battaglia, la cui vittoria sarà l'amore, percorrendo a grandi passi il cassero della sua nave. L'avarò Gaspard, nell'ultimo atto de *Les Cloches de Corneville*,<sup>23</sup> canta il suo amore per il denaro. Quattro versi, quattro personaggi.

---

riconoscono più in essa e in quei gesti con cui eternamente e sempre in egual maniera saranno ricordati. («pur cantando in tono minore/ l'amor vincitore e la buona sorte, / alla felicità non sembran proprio credere [...]»): P. Verlaine, *Feste galanti*, in Id., *Poesie*, Introduzione di G. Spagnoletti, traduzione di R. Minore, Roma, Newton Compton editori, 1981, p. 140.

<sup>20</sup> Nota alla prima edizione delle *Occasioni*, Torino, Einaudi, 1939 ora in E. Montale, TP p.1087.

<sup>21</sup> Operetta di L. Varney, *Fanfan il Tulipano*, chiamato così per la spilla a forma di tulipano che porta in petto, regalatogli da Madame de Pompadour. L'operetta ebbe un tale successo che nel 1952 ne fu fatto un film di Christian Jaques con Gerarde Philipe e Gina Lollobrigida. Una citazione dell'operetta la si ritrova del tutto dissacrata in *L'allevamento*: «Siamo stati allevati come polli [...] E abbiamo annuito in coro intonando la marcia/ En avant Fanfan-la-Tulipe»: E. Montale, *L'allevamento*, in *Altri versi*, TP, p. 667.

<sup>22</sup> «"Chi ci salverà-ah-ah/ Il padron crollò-ò-ò" (Dalla *Geisha* di Sidney Jones. L'hai sentita mai? Hai torto)»: Montale scrivendo a Clizia e chiedendole chi li salverà le “canticchia” un motivetto della *Geisha*. È questo un esempio di come Montale connetta alla sua vicenda biografica stralci delle operette che riemergono in lui, in maniera subitanea, non programmata (E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Bettarini, Milano, Mondadori, 2015, p. 86)

<sup>23</sup> Operetta di Plaquette autore anche della precedente Sourcouf. Una melodia d'altri tempi capace di riportare, ad un altro tempo il vecchio Montale in *La pendola a carillon*: «La vecchia pendola a carillon [...] Non dava trilli o rintocchi ma esalava/ Più che suonare tanto n'era fioca la voce/ L'entrata di Escamillo o le campane/di Corneville: le novità di quando/qualcuno

Il quinto ingresso è alleggerito da una notazione paesistica a cui l'enjambement aggiunge liricità. Sono le parole profetiche della storia della *Cicala e la Formica* che, nell'operetta omonima, Carlotta racconta inconsapevole di stare cantando anche la propria storia. Il verso 7 si apre nel nome di *Fatintiza*, protagonista dell'omonima opera di Von Suppè,<sup>24</sup> che «agonizza in una piega di memoria». Fatintiza è il nome di una donna che non esiste, è un luogotenente di cui un generale russo si innamora per errore, essendo questo travestito da donna. Che chieda anch'essa di essere ricordata, di essere salvata da quella piega per continuare ad esistere così come esisterà per sempre in quella del suo sfortunato amato? Fisso nella memoria del poeta è anche il grido di Tonio personaggio di *La Mascotte*.<sup>25</sup>

Al verso 10 *I Briganti*<sup>26</sup> (di Offenbach) travestiti da spagnoli si infiltrano nel palazzo del duca di Mantova per impossessarsi della dote della principessa di Granata. Al verso 12 suona in una tasca una sveglia spaventosa. La sveglia potrebbe benissimo essere oggetto concreto, ingresso della realtà esteriore che interrompe, proprio nel mezzo del componimento, la sequenza della lirica.<sup>27</sup>

---

l'acquisto». L'altra musica è dalla Carmen di Bizet, musiche un tempo nuove oggi già dimenticate: E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, TP, p. 488.

<sup>24</sup> L'operetta non potrà essere salvata nemmeno dalla TV: Montale tenta almeno di fare la sua parte nel non far scomparire nel nulla qualche notizia del suo compositore: «Quanto al Suppè, non so se potrà ancora interessare. Nato a Spalato, studente a Padova, dapprima medico, poi musicista, non giunse mai a parlare correttamente il tedesco. Modesto racimolo della grande civiltà asburgica, egli parla un linguaggio che al nostro duro orecchio può sembrare futile. È tutta colpa sua?»: E. Montale, 17, in *Trentadue variazioni*, PR, p. 583.

<sup>25</sup> Concorro con Isella e non con Aversano (*Montale e il libretto d'opera*, cit.) che vede in Tonio il protagonista di *Pagliacci*, di cui non c'è traccia nemmeno nella nota di Montale.

<sup>26</sup> Briganti costretti alla fuga per il sopravvenire dei veri spagnoli. Operetta, anzi particolare dell'operetta utilizzato da Montale anche in un'altra poesia come egli stesso esplicita in un'intervista parlando dell'allora inedita, poi in *Altri Versi, Nixon a Roma*: «Ho scritto una poesia sulla visita di Nixon a Roma. Descrivo il banchetto ufficiale col timore che alla tavola siano seduti dei sosia perché Nixon e il suo seguito sono stati rapiti dai briganti di Offenbach, che musicò, appunto, un'operetta intitolata i briganti» (E. Montale, *Non ama essere nella storia per qualche verso*, intervista di G. Nascimbeni, ASM, p. 1728-29) Il verso cui Montale fa riferimento è questo: «[...] Se i Briganti/ di Offenbach non si son seduti ai nostri posti/ tutto sembra normale. [...]» (E. Montale, *Nixon a Roma*, TP, p. 694)

<sup>27</sup> Molti gli orologi nella storia poetica di Montale. Calcando la mano dell'interpretazione, in una prosa della *Farfalla di Dinard, L'Angiolino*, (PR, p. 139) Montale scrive di un orologio, di una sveglia della marca Angelo «una sveglia quadrata, chiusa in un bell'astuccio rosso e se fosse tenuta sul comodino brillerebbe anche di notte perché ha le lancette luminose, di fosforo.» La sveglia (se vogliamo è lo stesso bagliore di *Ballata scritta in una clinica*) è tenuta in valigia perché la luce delle lancette «mette nella stanza un certo che, un soupçon dice lei, di spettrale, al

Anzi, l'azione della sveglia sembra proprio invertire il moto del discorso e, infatti, tutte le situazioni che seguiranno, saranno quelle di personaggi che "ritornano all'ordine", che ritornano ad assumere l'aspetto che avevano all'inizio della loro storia. Anche qui l'enjambement è funzionale alla resa quasi visiva della chiusura del cerchio: il carbonaio, scambiato per il Marchese del Grillo,<sup>28</sup> ritorna sulla strada ad essere carbonaio, Zeffirino<sup>29</sup> dopo aver scoperto le gioie primaverili dell'amore ritorna prigioniero del suo grigio mestiere di commesso, l'anziano Speciale<sup>30</sup> non riesce a coricarsi con la sua giovane moglie perché fatto alzare dalle continue richieste del giovane amante della sua sposa, Enrico, ed anzi cadrà nella sua stessa trappola calpestando delle «pallette fulminanti» da lui stesso posizionate davanti alla camera da letto. Ancora: I *Moschettieri* uscendo dal convento dismettono il proprio travestimento di frati dopo essere riusciti ad aiutare il loro capitano a conquistare l'amore di una giovane pensionante. Al verso 18 il barone squattrinato Van Sclish corre a cavallo: in America è diventato, infatti, insegnante di equitazione per ritrovare fortuna. Verso 19: Nel I atto dei *Racconti di Hoffman*<sup>31</sup> lo scrittore, protagonista delle sue storie, non sa di essersi innamorato di un automa, Olimpia. La bella bambola canta e balla ma è necessario che Spallanzani, il suo creatore, ricarichi la molla perché possa proseguire.

Operette che diventano brandelli,<sup>32</sup> conservate così dal caso del ricordo. Come spesso abbiamo constatato fino a qui, quando le poesie possiedono un carattere spiccatamente musicale, che riguardi la forma o il contenuto, il livello lirico inevitabilmente si abbassa e la parola diventa occasione di un gioco, di un esercizio, un divertimento. La forma finale della lirica è di un meccanismo composto di pezzi dotati di vitalità e di una certa importanza nella vita di Montale non ricostruibile a fondo e destinati, con il tempo, nemmeno al museo. Pezzi che saranno percepiti negli anni come geroglifici indecifrabili. Come nota Forti<sup>33</sup> il modo compositivo fa di *Keepsake* un anticipo dei modi ironici delle prose di *Farfalla di Dinard* e degli elenchi nominali così presenti nel Montale

---

quale non si è mai abituata» e perché lui «non sopporta il lievissimo tic tac di quel cuoricino meccanico».

<sup>28</sup> Commedia romanesca in tre atti di Berandi.

<sup>29</sup> Protagonista della *Primavera Scapigliata* di Strauss.

<sup>30</sup> Protagonista de *Il Campanello dello Speciale* di Donizetti.

<sup>31</sup> Operetta di Offenbach ripresa da Montale anche nel *Mottetto XIII*.

<sup>32</sup> Cfr. Cary, *Three modern Italian poets*, New York, New York University Press, 1969, p. 283.

<sup>33</sup> M. Forti, *La poesia, la prosa di fantasia e di invenzione*, cit., p.141.

da *Satura* in poi: una sorta di hapax all'interno dell'esperienza delle *Occasioni*. Pur essendo così, mi preme però ribadire che invece tale operazione, pur avvalendosi di una tecnica più tarda, quella appunto dell'enumerazione caotica, con tutti i suoi difetti, è coerente con quanto Montale decide di fare in questa raccolta di cui essa fa parte. Dinanzi ai nostri occhi sfila un carnevale di ricordi, di personaggi vivi nella memoria cui Montale, sottraendo il dove, il quando e il perché, dedica uno spazio incipitario nella sua nuova raccolta. Vale la pena riportare le famose parole del poeta che esplicitano il processo alla base della sua seconda raccolta poetica:

Non pensai a una lirica pura nel senso ch'ebbe poi anche da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi sena rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera oggetto, bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi.<sup>34</sup>

Sottratta l'occasione, rimane l'oggetto, un oggetto desunto dalla propria storia privata che si carica di senso e di mistero. Seppur di un Pantheon personalissimo queste sono le divinità che lo popolano: donne ormai lontane, vecchi cani, foto ingiallite di personaggi di operette di cui Montale si incarica essere custode fedele. Fatti e oggetti che sono, come Montale stesso scriverà, anche «un trompe l'oeil»,<sup>35</sup> un inganno dell'occhio: come quei paesaggi dipinti attraverso false finestre, lo spettatore si illude di poterli attraversare e in seconda istanza, quando si rende conto che essi sono frutto dell'abile mano dell'artista, ne rimane confuso e inevitabilmente attratto. Riprendendo la lettura di *Tempo delle soubrette*, Montale parlando di quel mondo ormai irrecuperabile protagonista della sua lirica, scrive:

Non si possono resuscitare i morti ed io non propongo che si ridia vita artificialmente all'operetta e al caffè-concerto di fine ottocento. Ma vorrei non andassero perduti i documenti di quell'epoca.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup>E. Montale, *Intervista immaginaria*, cit., p.1405.

<sup>35</sup>E. Montale, lettera ad Alfredo Gargiulo (che io riporto da M. Motolese, *Per le Occasioni: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, «Bollettino d'italianistica», Roma, Carocci, anno IV , 2 , 2007, p. 191) in risposta alla sua recensione delle *Occasioni* su «Nuova antologia» .

<sup>36</sup>E. Montale, *Il tempo delle «soubrettes»*, cit., p.1485.

«Keepsake è la metà della mia vita. Ma diceva Gargiulo, vi manca il sentimento. Figuriamoci!»<sup>37</sup> Dirà Montale replicando l'aspra critica di Gargiulo che nelle liriche delle *Occasioni* vedeva solo ...

[...] figurazioni esteriori animate da alcun sentimento. In che sta poi, senza dubbio, una fortissima ragione di oscurità. Se quel sentimento, che pur vorrebbe esserci, non si manifesta in nessun modo!<sup>38</sup>

Per il critico l'elenco oggettuale di *Keepsake* dimostra come Montale si compiaccia dell'oscuro «con la presunzione che dalla somma si produca un significato lirico». Il limite di *Keepsake* però è un altro. «Che nelle *Occasioni* il discorso si riduca normalmente ad una semplice elencazione di oggetti, non fu negato da nessuno»,<sup>39</sup> ammette Montale, in risposta a Gargiulo. Nel poeta non esiste una specifica volontà di essere oscuro, fermamente convinto, come scriverà in altre parti, che tale strada porti a un solo destino: quello di non sopravvivere per nessuno. Ma proprio alle soglie delle *Occasioni*, pur non facendo altro che applicare coerentemente l'idea che muove questa seconda raccolta, il poeta colloca una poesia che non solo non è compresa dai suoi contemporanei (e di cui l'autore stesso riterrà necessario “spiattellarne” l'oggetto in nota) ma allo stesso tempo è destinata ad una progressiva oscurità. Paradossalmente essa incarna proprio ciò che Montale paventa: non è a noi comprensibile e lo sarà sempre meno in futuro perché sta scomparendo un determinato tipo di civiltà, con tutto il suo corredo di memorie, di fantocci, di

---

<sup>37</sup> E. Montale, *Spero nel meglio ma vedo il peggio*, intervista di G. Bocca, ASM, p.1721.

<sup>38</sup> A. Gargiulo, *Scrittori d'oggi*, (1 aprile 1940), «Nuova Antologia», marzo/aprile 1940, XVIII, Volume CDVIII, p. 295. La recensione criticava fortemente due aspetti: quello relativo alla eccessiva tendenza delle liriche alla prosaicità, quasi cronachistica eppure oscura e quello alla mancanza, nella costruzione di liriche che pur tendono all'essenziale e all'ineffabile, di «valori di suono». Prerogativa, quest'ultima, elogiata e riconosciuta come originale dallo stesso Gargiulo nella sua prefazione agli *Ossi di seppia*. Ed è proprio a questa accusa che Montale ribatte in una lettera a Gargiulo nella quale ribadisce l'impossibilità di separare valori di suono e costruzione della lirica. Scrive Montale: «Senonchè invece parve, al Contini e agli altri, ingiustificato l'urto in me prodotto da quella specie di obiettive constatazioni, calcate nella forma del verso. con tutti i valori fonici che esso include, inseparabile dall'espressione di un sentimento. Che poi vuol dire: solo nella lirica la tonalità dell'espressione determina il mezzo la parola, fin nelle sue minime particolarità»: E. Montale a Gargiulo, Biblioteca nazionale di Roma, Arch. Gargiulo, Sez. II I, 5 foglio. (Lettera resa nota e che io riporto da M. Motolese, *Per le Occasioni: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, cit., pp. 188.)

<sup>39</sup> *Ibidem*.

miti. Ed è proprio in un articolo “musicale” che Montale s'interroga su quale potrà essere il destino dell' *Arte che invecchia*:

Altrettanto strano è il discorso di chi dice: lasciamo morire quello ch'è morto. Si può dir morta un'opera d'arte che sia decaduta nel gusto; che sia piaciuta ai padri ma non piaccia più ai figli. Anche in questi casi sono sempre possibili risurrezioni, palingenesi;<sup>40</sup>

Pur essendo decaduta nel gusto *Keepsake* può salvarsi dall'essere rappresentante di un'arte morta? Allora cosa è *Keepsake*? Essa diventa per noi documento: i personaggi che popolano la sua memoria sono carichi di una fascinazione simbolica incomprensibile per la sua portata soggettiva ma, allo stesso tempo, personaggi familiari solo a un'umanità che ne aveva condiviso la cultura. La poesia diventa una bottiglia lanciata nel mare della posterità contenente scampoli di un mondo storico, seppur fittizio, che potrà destare curiosità ma che rimane specchio di un'umanità oramai scomparsa. La poesia, allora, sembra fare il percorso inverso rispetto a quanto dirà nell'articolo succitato: non sarà un pregiato prodotto artistico (in questo caso termine nemmeno tanto lusinghiero), ma puro documento storico e privato ...

Grossolanamente si potrebbe dire che l'arte nasce come documento e solo più tardi si trasforma in arte. L'autore che legge i propri scritti di venti, trent'anni prima si rende conto di essere diventato lo spettatore di se stesso. In realtà è rimasto uguale; ma l'urgenza lo trascina verso altre opere, e le opere, da lui scritte in passato anche per lui sono già entrate nel museo, sono già *arte*.<sup>41</sup>

### 1.2. *Fermacarte*

E proprio *Keepsake* diverrà oggetto, quasi quarant'anni dopo, di una rilettura da parte dell'anziano poeta che, raccogliendo le fila della propria esistenza nel *Quaderno dei Quattro anni*, si accorge di possedere solo questo: *Presspapiers*.

Quando pubblicai Buffalo e Keepsake  
un critico illustre e anche amico volse il pollice  
e decretò carenza di sentimento quasi  
che sentimento e ricordo fossero incompatibili.  
In verità di keepsakes in senso letterale

---

<sup>40</sup> E. Montale, *Quando l'arte invecchia*, ASM, p. 1037.

<sup>41</sup> *Ibidem*.



ne posseggo ben pochi. Non ho torri pendenti  
in miniatura, minigondole o simili  
cianfrusaglie ma ho lampi che s'accendono  
e si spengono. È tutto il mio bagaglio.  
Il guaio è che il ricordo non è gerarchico,  
ignora le precedenze e le susseguente  
e abbuia l'importante, ciò che ci parve tale.  
Il ricordo è un lucignolo, il solo che ci resta.  
C'è il caso che si stacchi e viva per conto suo.  
Ciò che non fu illuminato fu corporeo, non vivo.  
Abbiamo gli Dèi o anche un dio a portata di mano  
senza sapere nulla. Solo i dementi acciuffano  
qualche soffio. È un errore essere in terra  
e lo pagano.<sup>42</sup>

La lirica ripercorre l'intera storia dei *Keepsake* (*e di Buffalo*): quello che erano stati, com' erano stati letti (con il riferimento al commento di Gargiulo), quello che sono oggi, l'oggi della lirica, il 1975. I keepsakes, dopo quasi quarant'anni, ritornano come oggetti inutili, svuotati del loro alone magico, «cianfrusaglie turistiche che non restituiscono dal “lampo” il senso vero di un evento dentro la sua biografia personale».<sup>43</sup> Souvenirs declassati a presspapiers del titolo, non ricordi ma fermacarte,<sup>44</sup> immobili, passivi, che conservano in sé un qualcosa ridotto a materia, privo di qualsiasi possibilità evocativa. Oggetti - ricordo che diventano inutili al ricordo stesso.

Nelle *Occasioni*, programmaticamente, Montale taglia il prima ed il dopo elevando a poesia il nocciolo, il cuore dell'occasione che, come dicono i versi, riesce a vivere per conto suo. Ora all'anziano poeta, che, come noi, ormai «ignora le precedenze e le susseguenze», resta «un lucignolo, il solo che resta»: ricordi ridotti a luci intermittenti, che conservano in sé la promessa di un

<sup>42</sup> E. Montale, *I presspapiers*, in *Quaderno dei quattro anni*, TP, p. 581.

<sup>43</sup> Commento a *I presspapiers*, a cura di A. Bertoni e G.M. Gallerani, in E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, Milano, Oscar Mondadori, 2015, p. 172.

<sup>44</sup> In una prosa musicale dal titolo *Dai tamburi ai segnali radio in un'arca di Noè musicale* (ASM, p. 1302) Montale guarda ironicamente a quei grossi volumi che affollano le librerie nei periodi natalizi e che si guardano ma non si leggono. Montagne di carta e fiumi di inchiostro che nel tempo non serviranno altro che a tenere «qualcosa sous presse». «Che sorte toccherà a volumi simili, una volta che la loro funzione di fermacarte sia esaurita o sostituita da altri ingombranti libri? Quale *marché aux puces* li accoglierà? Non saprei prevederlo»: Forse si salveranno solo le enciclopedie, utili perché «arche di Noè culturali». Evidente è quindi il valore dispregiativo della definizione di fermacarte, ancora una volta associato all'idea di qualcosa che dovrà o potrà persistere nel tempo, nonostante il suo scarso valore.

messaggio inutile perché inafferrabile. Esattamente come l'antica *Keepsake* appare ad un lettore moderno: una scatola di ritagli di senso ormai illeggibile e forse, ormai, incomprensibile al poeta stesso. Quei personaggi d'operetta, confusi a tutto il resto, saranno per noi al massimo dei totem, ricordo di un tempo perduto, «fantocci, feticci che ne documenteranno l'esistenza e saranno studiati e intesi, e fraintesi, con molto interesse»,<sup>45</sup> esattamente quello che faceva rabbrivire Montale delle opere d'arte contemporanee. La poesia che precede *Presspapiers* è *Cabaletta*, in cui non solo è svilito il valore selettivo della memoria ma anche della stessa ispirazione musicale:

La nostra mente sbarca  
i fatti più importanti che ci occorsero  
e imbarca i più risibili. Ciò prova  
la deficienza dell'imbarcazione  
e di chi l'ha costruita. Il Calafato  
supremo non si mise mai a nostra  
disposizione. È troppo affaccendato.<sup>46</sup>

Dio (il Calafato) non ha impermeabilizzato la memoria del poeta (ed anche nostra), che «imbarca», conserva i ricordi dei fatti meno importanti senza che ci sia alcuna selezione, quasi li subisce. Tutta la poesia è imperniata sulla metafora della memoria non selettiva, che scarta l'importante e conserva il superfluo, ulteriore dimostrazione dell'indifferenza di Dio alle nostre vicende. Chiude il poeta sentenziosamente «È troppo affaccendato» per occuparsi di queste inezie. Il titolo è *Cabaletta*. Tratta dal linguaggio musicale essa è il nome della parte finale dell'aria, spesso scritta per mera convenzione, espediente per strappare al pubblico l'applauso finale. Paradossalmente, pur non essendo indispensabile, essa è dell'opera la melodia più difficilmente estirpabile dalla memoria dello spettatore che, quasi involontariamente, si ritroverà, suo malgrado, a canticchiare. La *Cabaletta* montaliana, che ricalca nella forma l'etimo stesso della parola che nasce dalla Cobla occitana, si compone di un'unica strofa. La chiosa sentenziosa, ironica e dura, persino fonicamente, è molto simile, anche per la sua costruzione più libera rispetto alla *Cabaletta*, alla forma antica da cui essa deriva, quella del breve arioso (cavatina) posto alla fine di un recitativo ritornato in auge con Bellini e poi con Stravinskij. La cavata interrompe il recitativo per rimarcare, rendendo riconoscibile e memorizzabile tramite una

---

<sup>45</sup> E. Montale, *Fuga dal tempo*, AF, p.137.

<sup>46</sup> E. Montale, *Cabaletta*, in *Quaderno di quattro anni*, TP, p. 580

facile melodia, uno o due versi particolarmente espressivi o concettosi. E la costruzione della poesia, che appunto termina con un'affermazione lapidaria («E' troppo affaccendato»), asseconda molto da vicino la sua omonima forma musicale. Ancora una volta Montale si serve delle forme musicali, qui in maniera del tutto ironica. Seppure non si accetti un'interpretazione che vada così a fondo nella costruzione della forma rimane evidente una caratteristica: quello della scelta da parte del poeta di una forma nota soprattutto per la sua memorabilità. Ciò che resta, se resta, non è il meglio ma è spesso l'utile, il bello, il meglio ma ridotto a brandelli, restituito dalla memoria in particolari minuti e secondari e quindi reso inutile, non più conservato per amore (*Keepsake*) ma inerte come un fermacarte (*Presspapiers*).

Ritornando alle *Occasioni*: l'ultimo dei *Mottetti*, il XX, è il luogo dove keepsake e presspapiers combaciano in una accezione diversa e, se vogliamo, ancora positiva.

... ma così sia. Un suono di cornetta  
dialoga con gli sciame del querceto.  
Nella valva che il vespero riflette  
un vulcano dipinto fuma lieto.

La moneta incassata nella lava  
brilla anch'essa sul tavolo e trattiene  
pochi fogli. La vita che sembrava  
vasta è più breve del tuo fazzoletto.<sup>47</sup>

Ritorniamo sul primo verso in un momento successivo, ci basti sapere che il primo verso dialoga con la poesia precedente. Questa è metapoesia. Siamo di fronte alla messa in scena dell'ultimo atto della travagliata messa in versi di quanto ormai rimane di una storia d'amore sublimata nel ricordo, amplificata dalla distanza. Il poeta è di fronte al suo tavolo di lavoro ricoperto da oggetti e da fogli. E cosa rimane infine di questa storia? Un «residuo fossilizzato di qualcosa che proviene dal ribollire della vita».<sup>48</sup> Oggetti kitsch, i tanto cari souvenirs sottratti al tempo non solo dalla loro stessa consistenza ma anche dalla poesia, reliquie che materialmente mantengono in vita quanto invece

---

<sup>47</sup> E. Montale, *Mottetto XX*, TP, p. 158.

<sup>48</sup> F. Bausi, *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, in Chessa, S. e Tortora M., *Interazioni montaliane*, «Ellisse», VII, 2012, p. 100.

dovrebbe essere chiuso nella «scatola del nostro cervello».<sup>49</sup> Un Vesuvio dipinto su una conchiglia, una moneta incastonata nella lava sono ricordi di un viaggio a Napoli e Pompei del 1934 al fianco di Mosca ma con il pensiero rivolto a Irma. *Keepsake* che sono presspapers, che trattengono pochi fogli, proprio quelli dei *Mottetti*, sulla scrivania del poeta. Alla fine dei *Mottetti* il poeta ci mostra la propria scrivania adorna di ricordi, carichi di senso, capaci di riportarlo a giorni passati e sul tavolo i *Mottetti* stessi diventano oggetti (che osserviamo mentre li stiamo leggendo in un gioco di specchi) tentativo di verbalizzare e di immortalare, restituendoci il respiro, la complessità e i sentimenti delle storie a quegli oggetti legate. Ma, in fondo, la stessa Irma sarà ridotta a keepsake e tutto ciò a cui il poeta può aggrapparsi, che rimane di concreto e tangibile, non è altro che un «fazzoletto».

---

<sup>49</sup> «No, faccio semplicemente l'inventario dei nostri ricordi, l'unico filo che ci lega dopo tanta acqua passata sotto i ponti. Intanto quelli della scatola sono spariti, non so se per incuria mia o tua. Ma ce ne sono tanti altri che dovrebbero essere chiusi nella scatola del nostro cervello e che nel tuo non esistono più, [...]»: E. Montale, *Reliquie*, FD, p.144.

## 2. *Mottetti*

[...] Lei che amava solo  
Gesualdo Bach e Mozart e io l'orrido  
Repertorio operistico con qualche preferenza  
per il peggiore<sup>1</sup>

Lei è Irma Brandeis, destinataria della sezione dei *Mottetti*, la massima musa che Montale conobbe a Firenze nel 1933 e che frequentò fino al 1938, quando le leggi razziali impedirono definitivamente il suo ritorno in Italia perché era ebrea. Superiore al poeta anche in gusto la donna è amante di una musica ben più colta dell'impuro melodramma montaliano.

«basso continuo, [...] pedale della mia vita»<sup>2</sup> Irma Brandeis è colei che fa pulsare il cuore delle *Occasioni*: i *Mottetti*, scritti fra il 1937 e il 1939 (esclusi i primi tre che sono precedenti). La raccolta è un piccolo romanzo, è la storia di un esilio, di un addio, di un lutto che non può essere elaborato perché costante e fedele è la speranza del ritorno, la ricerca di un «segno smarrito» nel quale riconoscere la sua amata con la quale stabilire un dialogo. Tracce labili, evanescenti, inafferrabili possono infatti riportare a lui dall'America e dal passato, come aliti di vento, l'«Onlie begetter», Irma Brandeis. Quella della musica è una traccia costante, la più esibita eppure la più ambigua, la più privata, quella che più di tutte sembra farsi tramite di un messaggio cifrato riconoscibile solo ai diretti interessati. La traccia salvifica in cui lei si materializza è quindi soprattutto una traccia musicale.

### 2.1. *I rumori della modernità*

Non è però una melodia quella che apre i *Mottetti*, bensì un rumore.

Un ronzio lungo viene dall'aperto,  
strazia come un'unghia ai vetri.<sup>3</sup>

Nel primo<sup>4</sup> *Lo sai: debbo riperderti* il lettore è catapultato in medias res, in un discorso già iniziato. Siamo però all'inizio di un percorso, della ricerca di un segno capace di contenere tracce di lei, di riportare a Montale la sua rivelazione.

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Due prose veneziane*, TP, p.401.

<sup>2</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 116.

<sup>3</sup> E. Montale, *Lo sai debbo riperderti ...*, TP, p.139.

<sup>4</sup> Le poesie all'interno della sezione sono contrassegnate solo da un numero progressivo.

Questa ricerca, che mai può essere programmatica, deve però fare i conti con la realtà storica, sempre più meccanizzata, che circonda il poeta e che rende ancora più difficile l'identificazione del segnale «lasciato in pegno» dalla donna. La realtà esterna è spesso sintetizzata attraverso rumori<sup>5</sup> che s'impongono prepotentemente opponendosi all'epifania: è il crepitio della «bomba ballerina» del *Mottetto III*, sono gli «scoppi delle spolette/ e i lamenti e l'accorrer delle squadre» del *IV*, è un «rumore/ di ferrovia» del *XVI*, il «cigolio» della funicolare nel *XVII*, l'icastica e sonora immagine del colpo che duro «svetta». Il mondo ottocentesco era silenzioso, «i rumori erano ridotti al minimo: la trombetta di un venditore di gelati bastava da sola a riempire un sestriere».<sup>6</sup> L'uomo-umano è silenzioso: Fadin campione della «*decenza umana*» è uno degli ultimi esponenti di un modo di vivere «umano, semplice e silenzioso».<sup>7</sup> Il rumore invece è al capo opposto «l'aspetto più bestiale della civiltà moderna».<sup>8</sup> In musica contemporanea i rumori hanno acquisito un valore sempre maggiore fino a essere considerati segni autosufficienti, dello stesso valore dei suoni. Per Montale invece l'interferenza vanifica e ostacola qualsiasi possibilità comunicativa, essa è segnale di un mondo sempre più infernale, sempre più avviato alla *Bufera*.

Il rumore, corrispettivo uditivo della modernità, è soprattutto quello degli «ordegni», degli aggeggi meccanici a cui il poeta non riesce ad accostarsi se non con timorosa perplessità. La presenza rumorosa della tecnologia non è però solo ostacolante, essa anzi può fungere da «click», per dirla alla maniera di Leo Spitzer, da innesco del miracolo come leggiamo in due liriche contenute nella terza parte delle *Occasioni: Sotto la pioggia e il Ritorno*. In queste è la donna (anche se nella prima probabilmente si tratta di Paola Nicoli) ad azionare congegni che riproducono musiche: «Strideva» «il tuo disco dalla corte»,<sup>9</sup> e il «ronzio» «che dal cofano tu ridesti leggera/ voce di sarabanda». Il graffiare della puntina nel primo e il ronzio elettrico tipico dell'accensione grammofono nel secondo, interrompono il normale fluire del tempo come fossero degli strappi attraverso cui poi, grazie alla musica, si potrà intravedere un mondo

---

<sup>5</sup> Cfr. S. Verdino, *Il mancato Lotario*, in R. Iovino e S. Verdino, *Montale la musica e i musicisti*, cit., pp. 54-55.

<sup>6</sup> E. Montale, *Mutazioni*, AMS, p. 88.

<sup>7</sup> E. Montale, *Visita a Fadin*, in *La Bufera ed altro*, TP, p. 225-226.

<sup>8</sup> E. Montale, *Attenti il batterista è armato*, PS, p. 527.

<sup>9</sup> Senza contare che ancora una volta, come approfondiremo più in avanti, Montale, nel costruire l'epifania di lei attinge ad un repertorio melodrammatico.

ormai lontano in cui lei era presente, riportato nel presente dalle note opache dei grammofoni.

Più ambiguo è invece il valore simbolico che investe tutte le figurazioni di danze.<sup>10</sup> Nei *Mottetti* alla danza sono associate immagini e ritmi che sono ancora presagio di situazioni infernali per poi diventare nella *Bufera* figurazione musicale per eccellenza della guerra.

Nel V *Mottetto* le diverse voci, quella del suono e del senso, riescono a completarsi e funzionare insieme perfettamente nel creare una visione a tutto tondo, ricca persino di sfumature uditive. In questa lirica l'epifania musicale, a differenza degli altri *Mottetti*, è tutta negativa. Tutto trasmette una cupa angoscia: il ritmo ansimante dell'incipit (che in una prima lezione era «Addii, suoni di tromba, cenni, tosse», con ulteriore complicazione allusiva della resa sonora del fischio del treno) è quasi il rintocco di una lugubre campana che suona a morto («È l'ora»), gli uomini ridotti ad automi murati «nei loro comportamenti», massa anonima e senza volto, la fila di puntini che separa le due strofe, realizzazione visiva ma anche uditiva del battito del treno che parte.

- Presti anche tu alla fioca  
litania del tuo rapido quest'orrida  
e fedele cadenza di carioca?<sup>11</sup>

La fusione nella seconda strofa diventa esemplare. Nella lirica abbiamo appena visto, anche rappresentato graficamente, il treno partire, ma continuiamo a sentirne il rumore che si allontana. Una «fioca/litania» che alle orecchie del poeta diventa «orrida/ e fedele cadenza di carioca». La successione fonica del gruppo /Ca/, delle R e delle D, la continua inversione dell'enjambement, materializzano al nostro orecchio il cupo suono martellante e sempre più distante dei meccanismi del treno. Il livello fonico si fonde poi a quello del significante: il punto interrogativo dona alla strofa un'altra intonazione ascendente che termina proprio sulla «cadenza» investita di un

---

<sup>10</sup> Sotto la pioggia, poesia delle *Occasioni*, ne è un esempio: tra i versi, come un'interferenza, Montale inserisce il motivetto di un tango (Tango che è indizio della donna. Non Irma bensì la peruviana Paola Nicoli, «frase musicale è un magico medium che a sua volta propizia l'epifania dell'Assente»: G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit., pp. 30- 31) «Adios mi vida», proveniente da un disco che «stride». Qui, come in *Lindau*, dove leggiamo «una sarabanda/ s'agita al mugghio dei battelli a ruote», danza e rumore sono l'una complementare all'altro.

<sup>11</sup> E. Montale, *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*, TP, p.143.

doppio senso, quello di preparazione alla fine e di ulteriore angosciante suggerimento uditivo. Il rumore del treno si è fatto carioca, una convulsa danza brasiliana molto in voga in quegli anni grazie al musical del 1935 *Carioca*, con Fred Astaire, versione italiana di *Flying down to Rio* del 1933.<sup>12</sup> La carioca di questo mottetto assume la stessa valenza della «furlana e il rigodone» del *Mottetto XI*. Danze scatenate, vorticose, di gruppo, esse incarnano la rapidità della modernità, il suo carattere popolare e superficiale ma allo stesso tempo incantatorio e trascinate.<sup>13</sup> Un precedente letterario di ultimo verso interrogativo si trova in Verlaine.<sup>14</sup> In uno stesso scenario ferroviario i versi del francese evocano un'immagine di segno opposto a quella montaliana, in cui il sonoro nome della donna amata si mischia al ritmo del treno:

-Che mi importa di tutto questo  
se il Nome così bello, e nobile, e sonoro  
si mischia, puro cardine di questo turbinio  
al ritmo del vagone brutale, soavemente?<sup>15</sup>

La domanda di Montale, però, è rivolta alla donna ed è ben più angosciata: le chiede se avverte quello che avverte lui, contiene il dubbio che Irma sia ormai mischiata, travolta dalla danza della modernità tanto da non riconoscerla più quale «orrida». Implicita, nella domanda senza risposta, è la speranza che se il loro sentire sia ancora “sintonizzato” su una stessa lunghezza d’onda, sia

---

<sup>12</sup> P. De Caro, *Irma e la musica*, in Id., *A journey to Irma*, Foggia, Matteo De Meo stampatore, 1999, p. 117.

<sup>13</sup> Anche altrove Montale riporta motivetti considerandoli tra i segnali di una nuova barbarie come ad esempio nella prosa contenuta in *Auto da fè*: «mugolano disperatamente motivi come “Oì mama, oì mama/ me gusta un bel muchacho” ballano raspe o sambe» (E. Montale, *Mutazioni*, cit., p. 87).

<sup>14</sup> Roberto Leporatti (*Intorno ai Motetti IV-IV di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di Bacherucci I., Giusti, S., Taselli, N., Firenze, Le lettere, 2000) individua una prossimità del *Mottetto* a *Le paysage dans la cadre des patieres* di Verlaine, indicando il francese come traccia costante delle *Occasioni* (Influenza già essenziale per il primissimo Montale, cfr. R. Luperini, *Storia di Montale*, cit.) Spesso si verifica la forte presenza del poeta francese quale “basso continuo” soprattutto nei *Mottetti*. Questo stesso mottetto infatti, a mio avviso, nasce dall’incrocio di diverse suggestioni verlainiane: della sezione VI de la *Buona canzone* in cui ritroviamo il verso «Sogniamo, è l’ora!» a cui segue una visione di treno che prosegue fino alla successiva VII che ho riportato nel testo. Suggerzione immaginifica che investe anche, in maniera piuttosto evidente, la struttura e il suono: P. Verlaine, *Poesie*, cit., p. 124.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



ancora all'«unisono»,<sup>16</sup> rendendo ancora possibile un qualsiasi tipo di comunicazione.

## 2.2 *Non solo canzonette*

Infiniti amori sono sorti fra le spire di un motivuccio volgare, infinite tragedie si sono suggellate con le battute di una canzonetta di uno *spritual negro* con un verso di cui nessun altro (forse nemmeno l'autore) si ricordava più.<sup>17</sup>

Queste parole di Montale sono inevitabilmente autobiografiche. Infatti molti «motivucci volgari» si insinuano fra i versi delle *Occasioni*. La musica cosiddetta leggera è, anzi, quella che più di ogni altra, scorta in mezzo al rumore della modernità, giunge all'orecchio del poeta carica di ricordi e di parole non dette. Essa diventa metonimia di un evento concentrato in essa, spesso a suggellare tragedie.

Peculiare caratteristica del genere è quella della necessaria intelligibilità del testo di cui la musica è accompagnamento ad essa funzionale, cosa che rende più facile il suo riconoscimento in altri contesti. La presenza di queste canzoni si riveste di molteplici significati proprio perché sono leggibili a più livelli: quello della memoria del testo, in qualche misura attiguo (ma anche opposto) alla vicenda e ai sentimenti del poeta svincolati da un particolare riferimento cronologico e quello della memoria di un ascolto, di un momento esatto, collocato in uno spazio tempo determinato condiviso con l'americana Irma.

L'uso della canzonetta, espediente che presuppone la condivisione di uno stesso sistema culturale sia da parte del lettore sia da parte della destinataria, complica la polifonia delle singole liriche lasciando intendere al lettore qualcosa che però non potrà facilmente approfondire: è un messaggio che intravediamo e comprendiamo ma a cui non possiamo partecipare che marginalmente. Nel rievocare della canzonetta il poeta rimanda ad un momento di felicità, segno più concreto della presenza oggettiva di lei nel quotidiano. Tale interpretazione è avallata dallo stesso Montale che in una prosa di *Auto da fè*, impostata come un dialogo solitario con l'Assente, mentre ascolta la radio scriverà:

---

<sup>16</sup> Nel momento dell'addio alla donna Montale dirà che «Non è più/ il tempo dell'unisono vocale», la distanza è diventata incolmabile ed è inevitabile la separazione: E. Montale, *L'ombra della magnolia*, TP., p. 260.

<sup>17</sup> E. Montale, *Tornare alla strada*, AF, p. 141.

«Thou wert not made for death, immortal bird! »<sup>18</sup> E perché no! Ogni epoca incarna a modo suo il proprio ideale di puro suono, di assoluta, oggettiva felicità vocale. E ogni tempo ha la sua musica, basta saperla riconoscere.<sup>19</sup>

Non solo melodramma ascoltava Montale. La colonna sonora della storia di Montale e Irma, Mr Gatu e Miss Ratu, è infatti composta soprattutto da canzonette americane<sup>20</sup> la cui memoria è conservata nella corrispondenza epistolare e non solo: *Parler-moi d'amour* di Lucienne Boyer, (che Montale ricorda di aver prima cantato ad Irma e di aver poi ascoltato dal vivo alla "Pergola di Firenze"<sup>21</sup>), canzone presente fin nelle ultime lettere, frammento di quello che resta della loro antica felicità;<sup>22</sup> *Maria, Mari*<sup>23</sup> e *Stormy weather* ascoltate a Napoli. Di quest'ultima, ritenuta ambigualmente dal poeta segno della «grande sconfitta dell'arte intermedia», Montale dirà di possedere una registrazione cantata da Greta Keller. *Stormy weather*, spesso "canticchiata" dal poeta nelle sue lettere, è persino rimodellata ed eletta a rappresentante musicale della sua vicenda particolare: «Stormy weather since Irma [al posto di my man] and I ain't together».<sup>24</sup> Quando Montale, nelle lettere al contrario che nelle poesie, cita brani musicali, non lo fa mai negando all'interlocutrice la comprensione del riferimento perché il riconoscimento diventa essenziale per

---

<sup>18</sup> L'usignolo contemporaneo, che subito precede questo brano e che è causa di questo volo pindarico della memoria, è la voce femminile che trasmette su Radio Andorra. Il verso che Montale riporta probabilmente a memoria dovrebbe essere questo: «Thou wast not born for death», verso dell'*Ode a Nightgale* di John Keats. Mi sembra interessante riportare l'intero pezzo che da questo verso porta alla fine: «Tu continueresti a cantare, ed io, ad aver orecchie senza senso-divenuto terra oramai, per il tuo requiem intenso. Non sei venuto al mondo per morire, tu, uccello eterno!/Le generazioni affamate non ti schiacciano mica;/la voce ch'ascolto in questa notte fuggente,/l'udirono in passato contadini e imperatori;/lo stesso canto che forse s'insinuò/nel cuore straziato di Ruth, quando in preda alla nostalgia,/restò in lacrime tra i campi di grano lontani;/lo stesso canto che così spesso/ha incantato finestre fatate, sui/mari spumosi/e insidiosi spalancate, nelle magiche terre oramai/ dimenticate. Dimenticàto! La sòla paròla è com'una campàna/che a mòrto rintocca e da tè mi ripòrta alla mia solitùdine» Il brano mi sembra calcare molto da vicino l'oggetto dell'intera prosa ( le vecchie usanze ormai dimenticate e le nuove mode della sua età su cui il poeta ragiona monologando con l'amata assente) che, non a caso, ha titolo *Solitudine*: E. Montale, *Solitudine*, ASM, p.84.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Cfr. F. Bausi, *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, cit., pp. 79-80

<sup>21</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 79.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 26 ; p. 183.

<sup>23</sup> Canzone napoletana di Vincenzo Russo e Eduardo di Capua.

<sup>24</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 101; p.114.

stabilire un contatto a distanza, per accordare il cuore di lei a quello di lui. Così è il caso di *My Curly-Headed baby* di Paul Robenson. Da questa canzonetta, particolarmente amata da Montale, proviene l'appellativo di «oh my baby» con cui spesso il poeta apostrofa, in apertura di lettera, la sua amata. La voce assai grave di basso, timbrata, “non bella” di Paul Robenson<sup>25</sup> dovette assomigliare molto a quella di Montale che si dirà capace di una perfetta imitazione tanto da volerne incidere una versione per «indurre in errore qualche musicista».<sup>26</sup>

Ed ancora: *Guilty* di Greta Keller,<sup>27</sup> *You're driving me crazy* nella versione di Louis Armstrong ed infine il « trillo telefonico» e il «sinistro ritmo di galoppata»<sup>28</sup> di *Miss Otis Regrets* espressione del «talento specifico»<sup>29</sup> di Cole Porter che il poeta riterrà essere superiore a la *Sacre du Printemps* di Stravinskij ed, altrove, valere «di più di un bel racconto di Faulkner».<sup>30</sup>

La digressione mi sembra a questo punto necessaria. Quando parliamo di “canzonette”, “di musica leggera”, come il poeta sottolinea in una prosa, «Non bisogna confondere Cole Porter con i canzonettisti di Sanremo».<sup>31</sup> La differenza per il nostro autore è netta e inconciliabile tanto che il grande vecchio, in una intervista del 1971, arriverà a sentenziare:

---

<sup>25</sup> Come Montale avrà a dire parlando delle voci giuste a cantare *Porgy and Bess*, di Gershwin, di cui Paul Robenson fu esecutore di successo: («non voci belle [...] ma voci fortemente timbrate, a volte gutturali e schiacciate, capaci di pericolosi salti di ottava, e di glissati inumani da sassofono. In pochi anni si vede che un Paul Robenson ha fatto scuola»: E. Montale, «*Porgy and Bess*» di Gershwin, PS, p. 444.

<sup>26</sup> «Litsen: c'è un pezzo per canto e musica, cantato da Paul Robenson, che dice “Oh my baby, my curly headed baby”etc. Potrei averne l'edizione per canto e pianoforte? Quella, s'intende, che eseguisce Robenson, per voce di basso, e che ha note profonde. Ho scoperto che posso incidere un disco per 25 lire e vorrei fare un'imitazione perfetta di Robenson (e poi di Chaliapine), per indurre in errore qualche musicista. Vedi anche se trovi testo e musica (sempre secondo il disco di Robenson) di *Go down Moses* che comincia: Ehen Israel I went to Pharoe (Faraone?) etc. etc. (His Master Voice).

*Oh my smooth headed baby*, perdona se per consolare l'anima mia sono costretto a ricorrere a passatempo così puerili.» (2 novembre 1934): E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.105.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>28</sup> E. Montale, *Il Colpevole*, FD, p.114.

<sup>29</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.124.

<sup>30</sup> E. Montale, *Pochissimi soldi per Modugno se avesse fatto il conservatorio*, PS, p. 1155.

<sup>31</sup> E. Montale, *Dopo l'ondata russa c'è quella americana*, SMP, to. II, p. 2787.

Le cose che odio di più sono il football e la musica leggera, cioè lo stadio gremito e le canzonette stupide: segni tangibili del tutto inequivocabili, dei livelli insondabili cui può pervenire l'imbecillità umana.<sup>32</sup>

Se un peccato capitale esiste, dice Montale, quello è la mancanza d'amore «Sì. Ma non quello dei film e delle canzonette di Sanremo». <sup>33</sup> Tra i due mondi il confine è labilissimo eppure, l'uno e l'altro sono espressioni di una diversa umanità: l'uno, Cole Porter, prodotto di una determinata cultura, le altre, le canzonette d'amore, prodotto di un'industria. Queste ultime sono tanto detestate perché rappresentanti di tutto quanto Montale non riconosce essere più umano nella nostra società, incarnazione del tempo moderno, massima espressione dell'immenso tutti - nessuno, nuovo fruitore dell'"arte". In *Auto da fè* si legge:

Essa è moderna in tutti i sensi, è effimera, trasporta milioni di persone in un solo ruggito ed è socialmente utile perché fornisce materia prima a un'imponente industria. Un altro suo immenso vantaggio è di non essere individuale, ma di essere la manifestazione dell'unico individuo che conti: il collettivo. Il vecchio dilemma che travaglia da secoli il campo dell'estetica: se l'arte possa o debba esprimere l'individuale o l'universale, qui è risolto nel senso di rendere anonima e impersonale la soggettività.<sup>34</sup>

Completamente opposto è invece il giudizio di una canzone come *Stormy weather* che può entrare a pieno titolo fra la sua amata "cattiva musica", non riducibile alla sola opposizione categoriale di «pura ed impura, facile o difficile». La cattiva musica è, infatti, quella che è capace di «sgelare il cuore», di soccorrere, di lenire, vive nel caso e si porta con sé un pezzo di esistenza:

Si potrebbe postulare l'esistenza di una musica senza aggettivi [pura o impura] che comprenderebbe tanto *El Relicario*<sup>35</sup> e *Stormy weather* quanto certi angosciosi frammenti di Shöenberg che Roman Vlad mi ha fatto sentire recentemente a Roma e che per essere più poesia che musica sono immediatamente accessibili a chi senza essere musicista conosca i caratteri e le forme della lirica che va da Rimbaud a Trakl. E forse non farei che contrapporre la musica geniale alla musica di applicazione [...] e di fronte a questa lapalissiana verità mi si chiuderebbe la bocca, accusandomi di incompetenza confusione di "generi", sensibilibismo, dilettantesco, antistorico [...]<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> E. Montale, *Cento cose da odiare*, AMS, p. 1568.

<sup>33</sup> E. Montale, *La poesia e il resto*, intervista di R. Baldini, ASM, p.1709.

<sup>34</sup> E. Montale, *Dal museo alla vita*, AMS, p. 359.

<sup>35</sup> Composta da Josè Padilla nel 1914.

<sup>36</sup> E. Montale, *Paradosso della cattiva musica*, PS, p. 387.

In poesia le canzoni diventano per Montale la possibilità di rievocare un ricordo polifonico: contenente un qui e un altrove, colto in un presente ma carico di passato. Così Montale scrive alla sua musa: «mi pare che uno sforzo di volontà potrei *materializzarti* qui, almeno nei momenti di maggiore necessità».<sup>37</sup> La canzone incarna questo sforzo di volontà e permette proprio l'illusione di una doppia materializzazione: nel ricordo della musica e nella musica.

L'anima che dispensa  
furlana e rigodone ad ogni nuova  
stagione della strada, s'alimenta  
della chiusa passione, la ritrova  
a ogni angolo più intensa.

La tua voce è quest'anima diffusa.  
Su fili, su ali, al vento, a caso, col  
favore della musa o d'un ordegno,  
ritorna lieta o triste. Parlo d'altro,  
ad altri che t'ignora e il suo disegno  
è là che insiste *do re la sol sol* ...<sup>38</sup>

La voce profonda dell'anima di lei si diffonde nell'aria come fosse essa stessa una musica di danze: furlana e rigodone.<sup>39</sup> Danze sfrenate, circolari, destinate ad essere ballate da folti gruppi di persone. Ma alla strada, alla dimensione popolare di queste melodie comprensibili a tutti, si oppone la «chiusa passione» che vive e si alimenta negli angoli. La donna è voce «strana visione che sconvolge e turba l'orizzonte» come aveva scritto della sua donna amata un altro poeta caro a Montale, Verlaine il cui riferimento specifico sembra fungere da basso continuo nell'intera costruzione di questa lirica.<sup>40</sup> Lei è

---

<sup>37</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 26.

<sup>38</sup> E. Montale, *L'anima che dispensa*, TP, p. 149.

<sup>39</sup> Secondo Paolo De Caro (*Irma e la musica*, in Id., *A journey to Irma*, Foggia, Mateto De Meo stampatore, 1999, p. 117.) le due danze sarebbero un preciso riferimento musicale: il *Tombeau de Couperin* di Ravel.

<sup>40</sup> «Mistiche barcarole,/romanze senza parole/ cara, poiché i tuoi occhi/color del cielo,// poiché la tua voce, strana/ visione che sconvolge/ e turba l'orizzonte/ della mia ragione, // [...].Jah! Poiché tutto il tuo essere, / musica penetrante, / nimbi d'angeli morti, /toni e profumi, // ha con alme cadenze, / in sue corrispondenze/ indotto il mio cuore sottile/, così sia!»: P.Verlaine, *Poesie*, cit., p. 104.

ovunque, tutto riporta a lei in momenti non programmati, casuali: portata dal vento, dall'ispirazione o trasmessa da un «ordegno», inteso sia come mezzo meccanico sia come strumento musicale. In questo mottetto la rivelazione della donna è apparentemente accessibile a tutti, la sua apparizione può essere supportata dall'intermediazione di qualsiasi mezzo, persino da quello di un ordegno. La «metafora poetologica»<sup>41</sup> su cui il poeta costruisce questa immagine è tutta imperniata su musiche popolari a cui però interpola un «Ritorna lieta e triste». Questo verso, per Leporatti,<sup>42</sup> è citazione di un'altra canzone, quella intonata da Antonia nell'ultimo dei *racconti di Hoffman*: «c'est une chanson d'amour qui s'envole triste ou folle, qui s'envole triste ou folle tour à tour». Nel *Mottetto VI* come nell'aria di Offenbach, l'alternanza dei due aggettivi serve a descrivere una condizione di «perenne pendolarità degli opposti».<sup>43</sup> Aggettivi non così rari in poesia che però rimandano alla memoria di un altro luogo di una poesia Verlaine, per il quale la metafora, più che metonimia, della donna-voce è assai cara, come lo sono tutte le figurazioni di ascendenza musicale. Verlaine scrive ne *La buona canzone*<sup>44</sup> che la sua donna, Mathilde Mauté de Fleurville, è «leggera e grave, ironica e intenerita/ ed io sentivo nella mia cupa anima/ un riflesso di tutto ciò» o ancora più evidente potrebbe essere il calco dell'*VIII* poesia di *Sagesse*, raccolta letta e riletta da un giovanissimo Montale,<sup>45</sup> in cui «la voce di Colei che ti rende felice e triste, rivela ...».<sup>46</sup>

Ritornando al *Mottetto VI*. Nonostante la rivelazione di lei sia così evidente, gli altri non si accorgono di lei ed anzi il poeta, l'unico che può comprenderne l'essenza, sembra volerla tenere tutta per sé distraendoli. La *petit phrase* è talmente manifesta che il poeta la riporta in poesia, trascrivendone il motivetto «do re la sol sol». L'epifania è alla portata di tutti perché essa è concretizzata nel ritmo insistente di una canzonetta molto in voga negli anni trenta del

---

<sup>41</sup>C. Ott, *La parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica de costruttiva dei Diari*, Milano, Angeli, 2006, , cit., p. 159.

<sup>42</sup>R. Leporatti, *Il mottetto XII e la Primavera hitleriana*, cit., p. 101.

<sup>43</sup>*Ibidem*.

<sup>44</sup>P. Verlaine, *Poesie*, cit., p. 124.

<sup>45</sup>Montale così riporta nel *Quaderno Genovese* il 5 maggio 1917: «l'altro giorno divorai per intero *Sagesse* di Verlaine, il colossale capolavoro! È la terza volta (o la quarta?) che lo rileggo; e sempre più l'ammiro» AMS, p. 1322.

<sup>46</sup>La temperie culturale dei *Racconti* e di *Sagesse* è la stessa: entrambe scritte nel 1880 (anche se i *Racconti* di Hoffmann saranno completati da Giraud nel 1881): P. Verlaine, *Poesie*, cit, p. 131.

novecento riconosciuta da Rebay<sup>47</sup> in *Amor Amor portami tante rose* di C.A. Bixio. La strofa della canzone prosegue con «tu dimmi tante cose» e non è un caso, che anche il primo verso della poesia *VIII* di *Sagesse* di Verlaine sia «Parlavamo di tante cose», come se nella memoria del poeta Montale i due motivetti siano diventati intercambiabili.

Originariamente Montale, nella prima versione della lirica, tenta di assecondare anche tipograficamente la melodia prolungando il “Sol” o comunque separandolo dal secondo “Sol” tramite una sorta di pausa disegnata da puntini sospensivi. Se il riconoscimento in *Amor Amor portami tante rose* della citazione è giusto, e tiene conto anche di questa prima partitura poetica, non è possibile non ripercorrere il testo “lieto e triste”. Nella prima strofa si parla di una partenza («So che parti doman. Non darti pena per me, ma un dono sol vorrei ancor da te») e di un ultimo dono che, nel ritornello, si chiede all’amata prima che vada via, delle rose appunto. Nella seconda strofa le rose diventano spinose e il cantante si chiede «se non ho più il tuo amor che mai sarà di me», «come una stella forse un dì nel nulla tornerò». Le analogie con la lacrimevole condizione del poeta mi sembrano evidenti. La melodia, ultimo dono dell’amata, insiste nel ricordargli la sua assenza.

Nel *Mottetto XVI* il procedimento è diverso ma il risultato è lo stesso. La lirica si riferisce a un episodio concreto che è possibile riconoscere grazie ad una serie di indizi.

Il fiore che ripete  
dall’orlo del burrato  
non scordarti di me,  
non ha tinte più liete né più chiare  
dello spazio gettato tra me e te.

Un cigolìo si sferra, ci discosta,  
l’azzurro pervicace non ricompare.  
Nell’afa quasi visibile mi porta all’opposta  
tappa, già buia, la funicolare.<sup>48</sup>

Il riconoscimento in questa lirica, operato da Bausi,<sup>49</sup> del viaggio che Montale fece in compagnia di Drusilla Tanzi, a Napoli nel settembre del 1934

---

<sup>47</sup> Cfr. L. Rebay, *Montale, Clizia e l’America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale, Milano, 12-13-14 settembre/ Genova 15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983, p. 296-298.

<sup>48</sup> E. Montale, *Il fiore che ripete*, TP, p. 154.

mi trova completamente d'accordo. Una puntuale descrizione della gita, che constò anche di un'escursione (in funicolare)<sup>50</sup> sul Vesuvio, a Pompei (si veda *Mottetto XX*) ad Amalfi, a Ravello, a Positano e a Torre del Greco, è fatta da Montale a Irma in due lettere, 8-19 settembre 1934, nelle quali «E.» non fa alcun cenno alla compagnia di Mosca («mi aspetta un letto a due posti *per me solo!!*»<sup>51</sup>) donna di cui la Brandeis aveva scoperto l'esistenza solo in quella stessa estate. Attorno all'estate del 1934 si concentrano i fatti dei *Mottetti* (V, XIII, XIV) più dolorosi: è l'estate in cui fra i due la distanza, fisica e sentimentale, diviene incolmabile. Una ginestra è colta dal poeta sulle pendici del Vesuvio e inviata a Irma molto tempo dopo. Bausi descrive dettagliatamente l'occasione del mottetto ma non presta attenzione a un particolare “canterino” individuato invece da Lonardi<sup>52</sup> (al quale però manca il riconoscimento dell'ambientazione napoletana).

Mettendo insieme realisticamente i pezzi: Il fiore che Montale invia all'amata, la ginestra è un invito a non dimenticarlo (come dirà il poeta nella lettera scritta da Napoli «But I love you, questo è certo e questo non devi dimenticare, in ogni modo»<sup>53</sup>) ma il “nontiscordardime” è anch'esso un fiore dalle tinte azzurre come quelle «dello spazio gettato fra me e te», quelle del mare che li separa e con tutta probabilità quelle degli occhi di lei. Il ricordo di Napoli è poi legato a quello di molte musiche: in città, infatti, si festeggia la Madonna di Piedigrotta e «le strade sono piene di canzoni», i pescatori «fischiano Oi marì e Stormy Weather». Tutto rimanda continuamente a lei: persino il nome di una bambina, Irma, e il passaggio di un «*cutter* a vela che

---

<sup>49</sup> F. Bausi, *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, cit., pp. 86-88.

<sup>50</sup> Come spesso ho verificato nei *Mottetti* un'altra musica interviene ad arricchire le armoniche montaliane: è quella di Verlaine. Mi riservo la possibilità di approfondire le ascendenze in un'altra sede. Qui individuerò solo alcune di quelle che mi sembrano essere le corrispondenze più evidenti. La funicolare in poesia è una presenza strana, macchina della modernità, decisamente meno frequente che i treni. Proprio Verlaine farà entrare in una propria poesia un mezzo simile, l'omnibus: «L'omnibus, uragano di ferraglie e melma/ che stride sconvulso tra le quattro ruote [...] e in fondo il paradiso» (*Poesie*, cit., p.141). Questa lirica di Verlaine ha assonanze anche con il primo *Mottetto*, in cui l'analogia funziona per contrasto per contrasto: stesso finale gnomico ma cambiato di segno. In fondo all'ultima tappa non è il paradiso bensì, ancora una volta, l'inferno «Paese di ferrame e alberature/ a selva, nella polvere del vespro./Un ronzio lungo viene dall'aperto, strazia com'unghia ai vetri. [...] E l'inferno è certo».

<sup>51</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.90.

<sup>52</sup> G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 203.

<sup>53</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.89.



portava il nome incredibile di Polly (!!!)», nome della madre della Brandeis. La poesia è però scritta nel 1939 e questo rende plausibile la sovrapposizione a questo evento di un altro ricordo, quello di una canzone del 1935 che Montale non avrebbe potuto ascoltare a Napoli in quei giorni: *Non ti scordar di me* testo di Domenico Furnò e musica di Ernesto de Curtis, entrambi napoletani, resa celebre dall'esecuzione di Beniamino Gigli nel film omonimo. La canzone è sovrapposta all'ambientazione napoletana del *Mottetto*. Alla gita a Napoli, che doveva essere realmente stata accompagnata da molte musiche, il poeta, quando elabora la poesia, associa un'altra canzone, più vicina al suo presente ma che facilmente, per atmosfera e testo, diventa tramite, materializzazione di quel ricordo. «Non ti scordar di me, la vita mia è legata a te» canta Gigli, verso in cui ritorna anche la stessa sonorità data dall'alternanza di me/te presente nella lirica. Presente, quello della lirica e della canzone, e passato, quello del viaggio avvenuto quando Irma è ormai imbarcata per l'America,<sup>54</sup> dialogano in contrappunto, così come il primo blocco, con una costruzione retrograda anche nelle rime e nella lunghezza “ondeggianti” dei versi, dialoga, in opposizione, con il secondo, in cui un cigolio rompe l'effetto incantatorio della musica e porta nel buio della galleria percorsa dalla funicolare.

### 2.3. *Subdole barcarole*

La polifonia dei *Mottetti* è, quindi, davvero realizzazione del «tentativo supremo di verbalizzare processi mnemonici».<sup>55</sup> Il dialogo fra memoria privata e ricordo “musicale” non è però sempre così criptico. Un chiaro esempio di una perfetta fusione fra i due motivi si ha nel *Mottetto XIII*.

La gondola che scivola in un forte  
bagliore di catrame e di papaveri,  
la subdola canzone che s'alzava  
da masse di cordame, l'alte porte  
rinchiuse su di te e risa di maschere  
che fuggivano a frotte-

una sera tra mille e la mia notte  
è più profonda! S'agita laggiù  
uno smorto groviglio che m'avviva

---

<sup>54</sup> Senza dimenticare che la canzone parla proprio di una partenza («la mia piccola rondine partì»).

<sup>55</sup> C. Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., p.174.

a strati e mi fa eguale a quell'assorto  
pescatore d'anguille, dalla riva.<sup>56</sup>

È lo stesso poeta che conduce il lettore fra i diversi livelli della sua lirica.

Il subdolo canto della prima poesia può essere la Canzone di Dappertutto, nel secondo atto dei Racconti di Hoffman; ma il motivo della lirica non è di maniera. Dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo ricavar nulla.<sup>57</sup>

La «subdola canzone» della lirica possiede uno specifico referente ed è l'aria del basso che interpreta il mefistofelico Dappertutto nel quinto atto dell'operetta composta da Offenbach, ma è errato interpretare la lirica solo alla luce di questo elemento di «maniera». Infatti, nell'analisi di Leporatti,<sup>58</sup> ciò di cui tiene conto il critico è la strettissima correlazione fra questi ed elementi reali, anche se appartenenti a momenti cronologici differenti, poi uniti insieme dal tempo interiore. Una volta ricostruito il filo che tiene insieme i diversi eventi, unita dal senso che ciascun elemento ha contribuito a dare, la poesia prende forma e verbalizza un processo interiore reale. La poesia è la maggiore dimostrazione di cosa significhi di quel tentativo, proprio di questa seconda fase montaliana.

di abbattere quella barriera fra interno ed esterno che mi pareva insussistente anche dal punto di vista gnoseologico. Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi.<sup>59</sup>

Oggetto della lirica è «una sera fra mille» in cui «la notte» del poeta si fa più nera. È la descrizione non di un addio generico bensì dell'addio per eccellenza fra Montale ed Irma. La scena del *Mottetto XIII* si apre su una gondola che cala immediatamente lo spettatore in un'ambientazione veneziana. Proprio a Venezia infatti, nel 1934, Montale rivelò al suo angelo l'esistenza di Mosca, ostacolo alla sua partenza e alla loro unione. Ma qui, nella lirica, non ci troviamo nel Gran Canale bensì su un palcoscenico: la gondola «scivola in un

---

<sup>56</sup> E. Montale, *La gondola che scivola*, TP, p. 151.

<sup>57</sup> E. Montale, *Commento ai Mottetti*, TP, p. 1084.

<sup>58</sup> R. Leporatti, *Il Mottetto XIII di Eugenio Montale, Offenbach e la Primavera hitleriana*, «Per leggere», 2006, vol. 11, pp. 83-130.

<sup>59</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, cit., 1482.

forte/ bagliore di catrame e papaveri». Il riferimento è preciso.<sup>60</sup> Il sipario è quello del Teatro comunale di Firenze<sup>61</sup> che si apre sul secondo atto dei *Racconti di Hoffman*: sulla gondola la cortigiana Nicklausse e Giulietta, rivali, intonano insieme la celebre *barcarole*, «Belle nuit, ô nuit d'amour», inno alla notte, alle bellezze fugaci all'amore e malinconica riflessione sul tempo che passa. «Le temps fuit sans retour».<sup>62</sup>

Siamo nel mese di maggio, pochi giorni dopo la visita di Hitler a Mussolini del 9 e il Teatro Comunale di Firenze è ancora addobbato del rosso («papaveri») e del nero («catrame») dei simboli nazisti. Sulla messa inscena che Montale sta rievocando aleggia un presagio carico di angoscia che, negli anni, diverrà la cifra dell'altro evento che è in filigrana: la definitiva separazione degli amanti nel 1934 a Venezia.

La «subdola canzone» è l'aria che canta Dappertutto, altra maschera del demonio incantatore che, con la promessa di un diamante, otterrà da Giulietta, amata dal protagonista e scrittore dei *Racconti Hoffman*, la fedeltà a tutti suoi ordini. L'aria<sup>63</sup> produce nello spettatore una forte impressione dovuta alla mancata corrispondenza del fraseggio “innocente”, leggero ma allo stesso tempo insinuante e incantatorio con la terribile proposta che la profonda voce di basso di Dappertutto sta formulando: proposta che nemmeno allo spettatore sembrerà tanto indecente. Subdola appunto, per forma e contenuto.

Nella prima strofa è come rappresentato tutto il secondo atto (per l'odierna suddivisione dell'opera sarebbe il quinto) dei *Racconti di Hoffman*. Giulietta esce di scena sbattendo dietro di sé una porta («l'alte porte richiuse») ed in chiusura di atto, («risa di maschere») uomini mascherati che hanno assistito al duello fra Schlemil (l'amante di Giulietta) ed Hoffman, ridono dell'ingenuità di quest'ultimo che si ritrova ad aver ceduto al demonio la propria ombra e ad aver

---

<sup>60</sup> Cfr. R. Leporatti, *Il Mottetto XIII di Eugenio Montale, Offenbach e la Primavera hitleriana*, cit. p.92.

<sup>61</sup> È ironico che i *Racconti* siano stati rappresentati pochi giorni dopo la visita di Hitler. La messa inscena dell'opera fu una concessione speciale. Essa venne rappresentata nei giorni 11, 12, 18 maggio 1938 durante il festival del “Maggio musicale fiorentino” nonostante questa fosse scritta da Offenbach che era ebreo. I *Racconti*, infatti, dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali vennero censurati: *Ivi*, p. 93

<sup>62</sup> Versi che suonano molto vicini a quelli del *Mottetto XIX* che si chiude sull'affermazione «il tempo passa», a cui fa eco il primo verso della lirica successiva: «e così sia».

<sup>63</sup> Nota al pubblico degli anni '30 come *Scintille, diamant, fascine, attire-la* a mio avviso titolo che all'orecchio il montaliano ritorna per suono nella scansione incipitaria del Mottetto V *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*: cfr. G. Talbot, *Sulla scia di Stravinskij, il contesto musicale della «Primavera hitleriana»*, «Studi Novecenteschi», LIV, 1997.

ucciso un uomo per nulla. Mentre in lontananza, sulle note della barcarola, Dappertutto e Giulietta si allontanano su una gondola.

«Il motivo della lirica non è di maniera». La canzone, infatti, si leva da «masse di cordame» e le «alte porte» sono «richiuse su di te», particolari che provengono da un altro passato, ancora più lontano. Le prime sono «masse di cordame su qualche prora», rimandano quindi a un reale porto, non alla sua messa in scena e «le porte *erano* alte. Certo, separavano da lei». <sup>64</sup> Quelle alte porte raccontano la drammatica reazione di Irma che, chiusa nella propria stanza dell'Hotel Paganelli in Riva degli Schiavoni, <sup>65</sup> non vuole più ricevere il poeta. Montale sovrappone lo spettacolo della propria sconfitta alla musica ascoltata in un 1938 carico di guerra. Tre diversi livelli, un presente dal quale si cerca di raccontare un doppio passato: quello di uno spettacolo al quale Montale assiste in determinato luogo e tempo, anch'essi significanti, e quello che la visione dello spettacolo ha rievocato. Non dimentichiamo il titolo che accompagnava la prima apparizione della poesia: la *Venezia di Hoffman - e la mia*, specchio di una dualità intrinseca all'ideazione e alla costruzione della lirica. La vita che segue e supera il teatro.

La memoria dello spettacolo e della musica complica il processo di identificazione. Se Montale precisa quale sia il brano al quale si sta riferendo, suggerisce al lettore quale sia la musica che deve auscultare dentro sé mentre sta leggendo la poesia. E non solo, il poeta chiede anche di pensare alla storia alla quale la musica è associata. Dà per scontato, un po' più che in *Keepsake*, che il lettore condivida il suo stesso sostrato culturale. Inoltre, l'effetto straniente che così si viene a creare, è lo stesso ottenuto da Offenbach nell'operetta in cui spesso ci sembra che musica ed azione non collimino contribuendo ad esaltare un clima conturbante: la gondola ci farebbe pensare ad una melodia, quella ondeggiante ed apparentemente pacifica della *barcarola*, che contiene in sé un seme inquietante, mentre la colonna sonora è quella dell'aria di Dappertutto, quella eseguita da un messo infernale il cui compito è dividere.

La polifonia riesce a far funzionare queste diverse voci e la complessità del meccanismo poetico non è data solo dal modello fonico retrogradato che imita quello contrappuntistico. Il procedimento è proustiano ma a un livello superiore perché la brevità e la compattezza propria del linguaggio poetico rendono

---

<sup>64</sup> E. Montale, *Commento ai Mottetti*, cit., p. 1511.

<sup>65</sup> F. Bausi, *Verità autobiografica e verità poetica nei Mottetti*, cit., p.91.

possibile la resa, quasi cinematografica, di più stimoli (sonori – visivi – rumoriferi – immaginifici) in simultanea. I diversi elementi, ognuno portatore di un senso differente, di un proprio motivo, di una storia complessa (da noi ricostruibile solo dopo la pubblicazione dell'epistolario) riescono a funzionare insieme e al lettore è come se fosse mostrato, in un unico momento, tutto quello che è provato dal poeta, tutta la sequenza di immagini e di suggestioni ad esse legate. Nella memoria del poeta sia il proprio dramma, quello visto a teatro sia quello storico sono tutti parimenti reali o, senza che cambi nulla, tutte farse teatrali.

La seconda strofa, con un procedimento coerente a quello di molti *Mottetti*, risponde alla prima, fatta esclusivamente di immagini sospese, reindirizzando tutti gli stimoli all'io e alla sua vicenda ed i particolar modo a quella sera in cui, dice il poeta, « la mia notte/ è più profonda!». Tutte le linee portano a un sol punto. Il poeta, fattosi uguale «a quell'assorto/ pescatore d'anguille» aspetta di pescare qualcosa che proviene da «laggiù», dal porto sepolto della propria memoria. Ma la sua memoria è «uno smorto groviglio» di ricordi (che fa eco alle «masse di cordame») che si agita e che strattona come un'anguilla che tenta di non essere acciuffata. Non è quindi uno scavo ungarettiano a permettere l'atto poetico, è la poesia stessa che visita, che è reflusso ed ha tempi indipendenti dai nostri. Solo una volta maturata la poesia potrà essere afferrata dal poeta che la “pesca” intera da un «ammasso di ricordi senza linea né corpo». <sup>66</sup> Da quel laggiù, quindi, il poeta attende che qualcosa si lasci prendere e che, anche se a strattoni inaspettati, lo «avviva», gli faccia rivivere come presenti, cose oramai perdute.

#### 2.4. Il ricordo 'engloutie': Debussy e Delibes.

Dalla canzone all'operetta non mancano anche riferimenti al più “colto” melodramma. Ogni scelta musicale, infatti, veicola una diversa materializzazione di lei. Nel *Mottetto VI* del “nontiscodardime”, ma anche in *Sotto la pioggia*, il riferimento a una musica leggera rimanda a un'epifania più “superficiale”. La musica che proviene dalla strada, le parole di una canzonetta riportano, come in una scia di profumo, il sentore di lei. Nel *Mottetto XIII* la sovrapposizione di musica, spettacolo, fatti storici e fatti privati crea un complesso gioco a più voci capace di restituirci tutte le sfumature di un dramma. Nel *Mottetto XVI*, invece, la voce che canta, per la prima e unica volta,

---

<sup>66</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.92.

è quella dell'angelo Irma. Se per la musica contemporanea, scriverà il poeta, «Il melodramma è un paradiso perduto, un'aspirazione che può incarnarsi solo in forme allusive, simboliche»<sup>67</sup> lo stesso sarà, nelle poesie di Montale, Irma Brandeis. Quando colei che da *la Bufera* in poi sarà ribattezzata Clizia è evocata nei versi quale presenza viva anche la musica cambia: non più canzonette, né operette bensì il melodramma, l'Opera.

Nel *Mottetto VIII* abbiamo finalmente assistito alla rivelazione del segno. La presenza di lei, che pur se ne è andata, è ancora fortissima: «Il passo che proviene/ dalla serra sì lieve,/ è ancora/ tua vita, sangue tuo nelle mie vene». Il clcpo è evidentissimo. Il fantasma della donna ha le sembianze sonore di una Tosca<sup>68</sup> presente e viva nel ricordo del condannato a morte Cavaradossi che, nell'aria *Eh lucean le stelle*, canta «un passo sfiorava la rena/ stridea l'uscio dell'orto». Questo è un luogo librettistico assai caro alla poesia montaliana: una sua eco è anche nei versi «tra le spume/ che il tuo passo sfiorava»<sup>69</sup> di *Punta del Mesco* o in quelli di *Riviera*.<sup>70</sup> È sorprendente il fatto che quando Montale parli di una presenza più o meno reale della donna, cioè quando questa sembra manifestarsi come presenza fisica e non sottoforma di segnale, diventino più frequenti le intermissioni melodrammatiche. Un altro caso di prelievo pucciniano è, sempre nelle *Occasioni*, in *Sotto la pioggia*: «Stridea ... il tuo disco dalla corte» calco di «stridea l'uscio dell'orto». Qui, come nel *Mottetto VIII* che si nutre della stessa suggestione, Montale è il condannato a morte Cavaradossi che evoca il ricordo di Tosca ricostruendolo lentamente, passo dopo passo, indulgiando su tutti i particolari che diventano propiziatori alla materializzazione di lei, alla sua epifania. Una volta riconosciuta la spia di un precedente librettistico tutto il *Mottetto VIII* assume l'aspetto di un'aria d'opera. E infatti il Montale attinge, nel costruire la poesia, anche ad un luogo poco successivo alla nota aria: Tosca, dopo aver ucciso Scarpia, racconta al suo Mario che la propria esecuzione sarà una farsa e che lui non dovrà far altro che, al primo colpo, fingere di cadere per poi poter fuggire via insieme. «Ecco! Apprestano l'armi ... » dice Tosca che assiste divertita a quella che ancora crede essere una messa in scena tanto da farla esclamare «Ecco un artista»

---

<sup>67</sup> E. Montale, «Il convitato di pietra» di Dargomyžkij, PS, p. 659.

<sup>68</sup> Per il rilievo Pucciniano: cfr. G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit. ; S. Verdino, *Il mancato Lotario*, cit., p. 61.

<sup>69</sup> E. Montale, *Punta del mesco*, TP, p.172.

<sup>70</sup> Tosca: «Perché indulgiano ancora?» sembra risuonare anche nell'attacco «Perché tardi?» del *Mottetto X*.

quando vede cadere esangue Mario. Precedenti che possono aver suggerito il verso di attacco dello stesso *Mottetto VIII*: «Ecco il segno!». Ma quando Irma non è evocata indirettamente ecco che il poeta ci fa sentire la sua voce di protagonista, di personaggio protagonista che canta in *Infuria sale o grandine*:<sup>71</sup>

Infuria sale o grandine? Fa strage  
di campanule, svelle la cedrina.  
Un rintocco subacqueo s'avvicina,  
quale tu lo destavi, e s'allontana.

La pianola degli inferi da sé  
accelera i registri, sale nelle  
sfere del gelo ... - brilla come te  
quando fingevi col tuo trillo d'aria  
Lakmè nell'Aria delle Campanelle.

«Infuria sale ... quale tu lo destavi. Certo lei suonava».<sup>72</sup> La lirica ci catapulta immediatamente sotto una tempesta di grandine che cade furiosamente portando con sé distruzione. Lo scenario tempestoso sembra essere carico di una lei che stenta a manifestarsi. Ancora una volta è Montale a permettere di sciogliere correttamente alcuni nodi del testo «Il rintocco subacqueo: molto probabilmente la *Cathedrale engloutie*»,<sup>73</sup> il decimo dei ventiquattro preludi per pianoforte di Claude Debussy.

Il brano fu ispirato, nel 1910, a Debussy da un antico mito Breton: periodicamente, quando l'acqua è cristallina negli abissi marini, lì dove sorgeva città di Ys, inghiottita dal mare al largo dell'isola Tristan per punire la malvagità dei suoi abitanti, è possibile scorgere una cattedrale sommersa e udire il suono sordo delle sue campane a severo monito. La capacità narrativa della

---

<sup>71</sup> E. Montale, *Infuria sale o grandine*, TP, p.152.

<sup>72</sup> E. Montale, *Lettera a S. Guarnieri*, 29 aprile 1964, in Id., AMS, p. 1511. Interessante è la traduzione della Brandeis di questo Mottetto, che ampliando le suggestioni o forse, implicitamente, ci fornisce ulteriori particolari. Il rintocco subacqueo diventa «underwater cymbal», che rende evidente il riferimento al piano che si oppone in maniera evidente alla pianola degli inferi tradotta come «the pianola of the people underneath», con una ulteriore complicazione di senso. Gli inferi, infatti, nella traduzione, diventano «le persone di sotto» che potrebbe svelare un particolare autobiografico riguardante un vecchio pianoforte, ricodato dallo stesso Montale nella prosa *Il lieve tintinnio del corallo*, «che dava un suono acido di spinetta», posseduto dai due amanti «le perosne dello scantinato»: cfr. P. De Caro, *A Journey to Irma*, cit., p.167 n.

<sup>73</sup> E. Montale, *Commento ai Mottetti*, cit., p. 1088.

musica di Debussy<sup>74</sup> qui è palese: il pianoforte mima i suoni in sordina della melodia che proviene dall'acqua, imita i rintocchi sordi delle campane, assecondando con la melodia, con un pianissimo che diventa sempre più forte, la risalita del suono dalle profondità del mare. L'immagine è in perfetta analogia con quanto sta vivendo il poeta: il ricordo di lei è come il rintocco delle campane subacqueo, carico di un'epifania che sembra che stia lì lì per palesarsi, «s'avvicina» ma sfugge dalle mani del poeta, «s'allontana».<sup>75</sup>

Nella strofa successiva Montale evoca, non descrive, l'effetto della grandinata: la sua furia è come suonata su una pianola infernale, le sue variazioni d'intensità disegnate con mutazioni repentine di registro, dal grave fino all'acuto. Proprio quest'accostamento, questa risalita «nelle sfere del gelo» permette finalmente al poeta di riconoscere il segnale del suo angelo, di ricordare quindi di riafferrarla. I puntini sospensivi avviano, come una pausa musicale, una modulazione in maggiore della stessa immagine per passare così dall'infernale pianola della grandine (riduzione meccanica che «mantiene la poesia nel clima di un inferno anche meccanico»,<sup>76</sup> degradazione del nobile pianoforte) ad una «grandine di suoni vocali».<sup>77</sup> La voce di lei, infatti, brilla e sale come le note sulla pianola infernale, e quello che sembrerebbe essere un elemento oppositore è invece il primo termine di una similitudine.

Montale dà vita, attraverso le sue parole, ad un percorso uditivo e visivo alla Debussy: ci sembra manchi la linea melodica invece il brano procede per sfumature, per immagini che costruiscono la lirica scolorando l'una sull'altra. La lirica segna una svolta anche nell'assimilazione della lezione debussista della poesia montaliana che non tenta più di aderire a questa attraverso superficiali soluzioni impressionistiche ma mira a calcare le ragioni profonde. L'effetto del mottetto, «costellato di suoni acuti e dissonanti»,<sup>78</sup> è infatti proprio quello di un arabesco che si riannoda su se stesso: la grandine che copre ed ovatta i rintocchi, come quelli eseguiti dal pianoforte del brano di Debussy che imita le campane, segno di lei; il rumore dell'incessante tempesta è come eseguito da una pianola (distorsione moderna del piano); le sonorità acute

---

<sup>74</sup> Musica non descrittiva. Debussy non “spiattellava” mai il motivo della sua musica, tanto che i titoli erano scritti in coda ai suoi preludi per evitare che l'immagine suggerita dalla musica potesse essere troppo condizionata dalla didascalia.

<sup>75</sup> Simile alla situazione di *Cigola la carrucola*.

<sup>76</sup> E. Montale, *Lettera a S. Guarnieri*, cit., p.1511. Sull'equivalenza “inferno e meccanicità” cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, p.83.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> M. Forti, *Le poesie, le prose di fantasia e d'invenzione*, cit., p. 163.



rimandano alle vette vocali del brano cantato da Irma, finalmente manifesta. Nel brano musicale un climax ascendente descrive la risalita sempre più forte del suono delle campane dalle acque, come se fossero sempre più vicine all'ascoltatore, e lo stesso abbiamo in poesia dove al primo ovattato «rintocco subacqueo» segue l'esecuzione dell'esplosiva «Aria delle Campanelle» in cui è la voce dispiegata, squillante a "fingersi" campanella in un percorso che ci fa procedere dalle profondità sottomarine alle spiccate altezze celesti.

Accostando Debussy e Delibes Montale sceglie due tipi differenti di purismo musicale: la musica pura del primo e la voce che, seppur campionata dall'impuro mondo del melodramma, si eleva a strumento in opposizione al suono della natura (che ben altro, se non opposto peso, aveva avuto in *Corno inglese* e negli *Ossi tutti*) contaminato dalla meccanizzazione.

Abbiamo quindi in un solo mottetto due diverse prove di "citazione" musicale. Nel primo caso c'è bisogno dell'intervento dell'autore che sveli la fonte nel secondo, invece, il riferimento è specifico ed è contenuto nel testo.<sup>79</sup> Negli ultimi versi, infatti, non troviamo solo la trascrizione in poesia di un brano ma siamo di fronte alla spiazzante presenza del ricordo di Irma che si cimenta nella virtuosistica Aria delle Campanelle della *Lakmè* di Leo Delibes,<sup>80</sup> Montale preciserà che Irma cantò realmente quel brano. La poesia qui funziona da registratore e la voce trillante, acuta, chiara e puntuta che possiamo immaginare è realmente quella sopranile di Irma Brandeis.<sup>81</sup>

La voce di Clizia non poteva che essere idealmente una voce di soprano leggera e vibrante. Nella donna angelo vi è tutto un eccesso tipico del ruolo dell'alto soprano del melodramma vocalmente sempre dominante gli altri ruoli e sostanzialmente inaccessibile nella sua verticalità vocale.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> La citazione "distintiva" sarà una modalità propria della poesia dell'ultimo Montale. (Vedi ultimo capitolo)

<sup>80</sup> «L'aria della Lakmè fu veramente cantata» E. Montale, *Lettera a S. Guarnieri*, cit., p.1511.

<sup>81</sup> Non è un caso infatti, come nota Lonardi che virtuosismo ed angelismo, accomunati da una dimensione tutta aerea, per Montale coincidano: cfr. G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit., p.174.

<sup>82</sup> S. Verdino, «La passion predominante». *Melodramma e poesia*, in Macerano, G., Boragina, P., *Una dolcezza inquieta: l'universo poetico di Montale*, Milano, Electa, 1996, p. 217.

In quest'aria, in cui si arriva a toccare il re diesis,<sup>83</sup> nota molto al di sopra del rigo del pentagramma, la voce sembra superare le proprie possibilità. Il pezzo si apre con un lungo vocalizzo a cappella: la voce intona una melodia quasi improvvisata dalle sfumature esotiche, prosegue con l'esecuzione di un ardito "staccato" in cui si spinge fino al vertiginoso re diesis dal quale poi cade a precipizio, comportandosi come fosse un violino, fino al trillo finale che conduce all'inizio vero e proprio della canzone. Quest'aria è l'esatto opposto della canzonetta o della canzone popolare.<sup>84</sup> Non è accessibile a tutte le voci, la stessa chiarezza delle parole, che sono assenti nella parte caratterizzante del brano, è sacrificata per dare spazio al trionfo della pura vocalità che si eleva a vette altissime. L'opera, scritta nel 1883, narra dell'impossibile amore fra una semidea indiana, Lakmè, e un ufficiale inglese, Gerard che colpevole di essersi innamorato di Lakmè è ferito mortalmente dal sommo sacerdote, padre di lei. Salvato dalla ragazza, partirà per ritornare in Inghilterra causando il suicidio dell'indiana bruna. Lakmè canterà la famosa aria nel secondo atto, costretta dal padre che vuole attrarre l'empio Gerard per poterlo uccidere: la canzone è uno specchietto per le allodole, una trappola, come apparente nella lirica è la possibilità per il poeta di poter riavere Irma vicino a sé. Il canto di Lakmè, come «il passo» evocato dal moribondo Cavaradossi, di Irma - Tosca sono «segnali di un'attesa puramente illusoria. Lei non è quasi mai presente o lo è in forma magica [...]».<sup>85</sup>

È quindi questo il mottetto in cui si realizza la massima epifania della donna, in cui la voce fa sfiorare al poeta un'Irma illusoriamente concreta ma in cui il contatto non avviene se non per mezzo di una similitudine. Noi, infatti, come il poeta, siamo della razza di chi rimane a terra, possiamo tentare, in falsetto, di elevarci a lei ma la concretezza di Irma rimane aerea, irraggiungibile. Come arriva a concludere Lonardi, se il sublime è l'opera lirica essa è Irma, è il suo canto che non si articola in parole comprensibili, «forse lontana dalle nostre ragioni, non dal nostro sentimento»<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> D. Isella, *Commento alle Occasioni*, in E. Montale, *Le Occasioni*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>84</sup> Cfr. C. Ott, *Montale e la parola riflessa*, cit., p. 158.

<sup>85</sup> E. Montale, *Lettera a S. Guarnieri*, cit., p. 1511.

<sup>86</sup> E. Montale, «*Turandot*» di Puccini, PS, p. 671.

### 3. *Madrigali*

#### 3.1. *Sacro e pagano*

... ma così sia<sup>1</sup>

I *Mottetti* sono un canto d'amore in absentia sublimato in canto sacro verso una donna che la distanza e il ricordo ingigantiscono, rendendola sempre più sovra-umana, ultraterrena. Sono una preghiera e in quanto tale non possono che terminare con un "Amen". Così, infatti, recita il primo verso dell'ultimo mottetto<sup>2</sup> che risponde all'offenbachiano verso di chiusura del mottetto precedente: «E il tempo passa» che, come «l'ora è fuggita», cantata dall'alter-ego Cavaradossi,<sup>3</sup> segnala la totale resa nei confronti di una realtà immutabile, di un tempo che allontana. Ciò che rimane al poeta, in questo ventesimo mottetto, è un presente materico fatto di ciò che concretamente lo circonda e che può afferrare: è la conchiglia su cui è dipinto il Vesuvio, è la scrivania su cui il passato è poggiato sottoforma di keepsake, di «fazzoletto» e poesia.

Tutto quanto commentato in precedenza era in realtà già contenuto nel titolo della raccolta la cui analisi aiuterà a tirare le fila del discorso e a preparare il terreno per quello successivo. L'esegesi delle "soglie" di questa raccolta è possibile grazie alle parole del suo stesso autore:

Mi sono riferito a certe forme di musica vocale molto brevi e concertate, forse anche perché contengono un intento celebrativo, contengono momenti di accensione panica, se non religiosa della vita. Insomma ho voluto dare il senso di una poesia inneggiante, piuttosto contratta, breve, chiusa.<sup>4</sup>

Il poeta, essere terreno, amante delle esagerate passioni dei melodrammi e delle musiche "da trivio" delle operette, tenta di rievocare la presenza di lei attraverso una musica che è sacra perché parla di lei. La donna si manifesta in

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Mottetto XX*, TP, p.158.

<sup>2</sup> Altro segnale della presenza di un Verlaine sotterraneo: «così sia!» è anche l'ultimo verso della già citata *Climene* contenuta nelle *Feste galanti*. In questa poesia la resa è all'amore in un totale abbandono alla donna che è una musica ipnotica, seducente e sconvolgente.

<sup>3</sup> Anche se Montale vocalmente dice di sentirsi più affine vocalmente al ruolo di Scarpia: «Come baritono mi attraeva la figura di Scarpia nella Tosca. Vedo che in genere la fanno tutti male. Non gli danno il tono del gran signore, lo trasformano in una specie di "sceriffo austriaco"»: G. Nascimbeni, *Montale*, cit., p. 52.

<sup>4</sup> E. Montale, *Perché mi dite poeta?*, «Leggere», n.85, nov. 1996, p. 59.

epifanie subitanee che riportano il passato nel presente, in fugaci apparizioni cariche di promesse di salvezza: di qui la necessità di concisione, di brevità della parola “capace” di ricalcarle e cristallizzarle. Il Mottetto<sup>5</sup> è infatti la forma polifonica per eccellenza del canto sacro, liturgico: una complessa preghiera rivolta all’Altro per mezzo di una combinazione di diverse voci. La complessità della forma musicale è data dal suo carattere specificatamente polifonico che non esclude anche la politestualità: le voci che s’intrecciano, solitamente due fino a un massimo di quattro, possono essere diverse non solo per linea melodica ma anche per il testo cantato che diventa, per la complessità dell’intreccio, incomprensibile. La melodia del mottetto, eseguita a cappella, senza l’ausilio di strumenti musicali, varia di versetto in versetto senza soluzione di continuità. L’unico elemento costante è il *tenor*, un basso continuo che può anche essere strumentale e che fa da tappeto armonico alla o alle altre voci. Maneggevole, vario, il mottetto è capace

[...] nel breve ambito della sua parabola architettonica rapidamente conclusa [...] di ospitare un impulso di momentanea ispirazione, di dar forma ad uno stato d’animo, di tradurre un’emozione religiosa personalmente atteggiata.<sup>6</sup>

Queste parole, usate da Mila nel descrivere la forma musicale, possono essere altrettanto valide per descrivere l’insieme delle liriche montaliane. Esse sono forma dello stato d’animo del poeta, dense di emozioni privatissime, dialogo, che assume qualcosa di religioso, esclusivo fra l’io e l’altra.

I *Mottetti* possiedono, infatti, molte qualità “musicali” contrariamente a quanto Mengaldo crede quando afferma che nulla di quanto ci sia di musicale nei *Mottetti* non sia già stato tentato negli *Ossi* e che Montale più che ricalcare e imitare la forma ne allude.<sup>7</sup> Come abbiamo visto in questo paragrafo però, le composizioni montaliane ricalcano molte delle caratteristiche del genere musicale. Il carattere più esibito è quello della polifonia realizzata perlopiù attraverso la giustapposizione di coppie di elementi: presenza/assenza, io/tu; di musiche pure/impure, colte/popolari cui a loro volta il poeta contrappone i rumori della modernità. Polifonia che investe quindi inevitabilmente anche la costruzione testuale. A questo va aggiunta la sovrapposizione dei diversi tempi del ricordo. Questo e non solo questo realizza «il massimo possibile di

---

<sup>5</sup> Per le notizie tecniche su Mottetti e Madrigali: R. Nielsen, *Le forme musicali*, cit., pp. 307-326.

<sup>6</sup> M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 67.

<sup>7</sup> P. V. Mengaldo, *Per una cultura linguistica di Montale*, cit., p. 334.

avvicinamento analogico al mottetto musicale».<sup>8</sup> Le *Occasioni* proseguono, infatti, la «lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi ad una esperienza come la mia»,<sup>9</sup> vocazione strutturale dell'intera arte montaliana.

Che poi l'equivalente profano siano i *Madrigali privati* sembra essere a questo punto ovvio anche a chi possieda una superficiale conoscenza della poesia di Montale e nessuna conoscenza musicale. La forma musicale del madrigale è infatti il contraltare profano di quella dei mottetti:

Rivestimento musicale di qualsiasi breve poesia profana, in lingua volgare, con libertà di rime e metro; aperto a tutte le tendenze innovatrici, incalzato da un'ansia di sempre più sottile e ricercata espressione, esso convoglia le esperienze stilistiche e formali del tempo.<sup>10</sup>

In questi, a differenza dei mottetti, la parola influisce sulla forma e la prevarica. Se i primi elevano a Dio, attraverso un linguaggio fatto di severe e angeliche sonorità che rendono poco comprensibile il testo (spesse volte codificato), i secondi sono terreni, volgari per lingua e contenuto senza il quale la melodia non avrebbe ragion d'essere. Proprio giocando sul doppio sacro/profano Montale chiama *Madrigali* le sue poesie dedicate non più all'angelica bionda Clizia ma alla terrena, sensuale e vitalistica bruna Volpe: «La figura nei Madrigali è una controfigura di Clizia in chiave profana, ma Clizia era morta o scomparsa per sempre».<sup>11</sup> Ed è quasi ironico<sup>12</sup> che questa sia la forma prediletta della poesia petrarchista del cinquecento, petrarchismo e madrigalismo fenomeni inseparabili per Mila, lì dove per Montale essa rappresenta la veste più adatta al sentimento per una donna tutt'altro che astratta, anzi proprio di una dantesca «Anti-Beatrice».<sup>13</sup>

Tra le donne di Montale c'è però anche Mosca che non comparirà per la prima volta postuma negli *Xenia* di *Satura* ma ne *la Bufera ed altro...* in *Ballata scritta in una clinica*. E non è forse un caso che proprio *la Ballata* (titolo scelto

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, cit., p. 1482.

<sup>10</sup> M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 68.

<sup>11</sup> E. Montale, *Caro Silvio*, AMS, p. 1521.

<sup>12</sup> Petrarchismo presente in Montale soprattutto per l'impostazione dialogica dei testi, direttamente rivolti all'amata. Sull'argomento R. Luperini, *Storia di Montale*, cit.

<sup>13</sup> «Qui appare l'Antibeatrice come nella Vita Nuova; come la donna gentile che poi Dante volle gabbarci come filosofia, mentre si suppone che fosse altro tant'è vero che destò la gelosia di Beatrice». E. Montale, *Caro Silvio*, AMS, p. 1521.

invece per la somiglianza con l'andamento metrico della forma letteraria di una struttura inventata da Montale) sia in musica quel genere che idealmente chiude il trittico di *Mottetti* e *Madrigali*. Qui musica e testo sono funzionali a un terzo elemento: la danza, che non può non essere eseguita se non in coppia.

### 3.2 Un richiamo per la Volpe.

Nel 1928 il compositore russo Janàček scrive un'opera dal titolo: *La volpe astuta*. Nell'opera un guardiacaccia, un prete e un maestro di scuola amano una stessa giovane donna "bella e selvaggia" che però deciderà di sposare un vagabondo. Una volpe chiamata Briscola è catturata ed "educata" invano dal guardiacaccia. Su questa volpe i tre uomini finiranno per proiettare l'immagine della ragazza e il caso vorrà che proprio il vagabondo diventi l'assassino della bestiola. Montale, recensendo l'opera nel 1958, così riassume il finale dell'opera:

E la fiaba si chiude mostrando il guardiacaccia che incontra un'altra giovanissima volpe eguale all'altra: per lui è finita la giovinezza ma la primavera rifiorisce intorno e la vita, sola trionfatrice, ricomincia il suo ciclo.<sup>14</sup>

Nell'interpretare l'opera, Montale indugia proprio sull'animaletto e sul valore simbolico di questo. Ci rendiamo conto, rileggendo il testo, che in fondo, come spesso fanno i grandi autori, il poeta potrebbe starci fornendo ulteriori particolari di un'altra Volpe, la propria.

Il racconto di Janàček trova il suo senso completo proprio nel simbolo inesplicito della Volpe, e in questa pagana accettazione dell'esistenza, in quanto essa possa essere "bella e selvaggia", degna di amore anche quando sembri respingere l'amore.<sup>15</sup>

L'amore per la bella e selvaggia Volpe, pseudonimo della giovane poetessa Maria Luisa Spaziani, sarà per il poeta una forma di «pagana accettazione dell'esistenza», una seconda opportunità per vivere una primavera fuori stagione. Montale ha più di cinquantanni quando nel 1949 conosce Maria Luisa che ne ha ventisette. La donna rappresenterà per il poeta l'ultima possibilità di compromesso con il mondo, di consonanza con l'esistenza e la prima di un amore terreno.

---

<sup>14</sup> E. Montale, «*La volpe astuta*» di Janàček, PS, p. 661.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 662.

Ora non ceno solo con lo sguardo  
come quando al mio fischio ti sporgevi  
e ti vedevo appena. [...] <sup>16</sup>

In un recente libro di memorie, pubblicato da un'anziana Maria Luisa Spaziani, riusciamo a sbirciare nella quotidianità di questo rapporto e a illuminare di nuova luce molti privatissimi particolari dei *Madrigali* dedicati a lei. In questa poesia, *Sulla Greve*, contenuta nella quarta parte *Flash e dediche*, possiamo addirittura immaginare che il suono del fischio sia il «fischio sul motivetto della *Vedova Allegra*» <sup>17</sup> che la poetessa dice essere il segnale con cui Montale era solito richiamarla dalla strada la sera e il motivetto essere quello dell'aria finale del II Atto che recita:

È scabroso le donne studiar  
son dell'uomo la disperazion!  
Dentro e fuori mistero esse son,  
Donne, eterni dei!  
Cherubin  
dal visin tutto ciel,  
dallo sguardo  
più dolce del miel  
rosse brune o corvine che fa?  
L'uomo sempre burlato sarà!

Versi che, a loro volta, in un ricordo del 1959 di Bortolotto sono intonati e poi commentati ironicamente dal poeta come «"i più bei versi della letteratura italiana". Pausa d' effetto. "Dopo i miei naturalmente"». <sup>18</sup>

Una storia fatta di gesti quotidiani concreti, in cui non è più lo sguardo a saziare ma saranno il pane, quel «boccio di velluto» delle labbra di lei, ed il vino, il suo respiro, simboli sensualmente esibiti quali elementi di una liturgia «laica ed idiosincratica», <sup>19</sup> elementi terreni ed elementi sacrali che reagiscono chimicamente insieme (come in *Se t'hanno assomigliato* «croce cresima/incantesimo, jattura»). La bocca della Volpe si apre su un «glissato di

---

<sup>16</sup> E. Montale, *Sulla Greve*, TP, p. 230.

<sup>17</sup> M. L. Spaziani, *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, cit., p.76.

<sup>18</sup> M. Bortolotto, *Il lungo viaggio tra le note di Eugenio Montale*, «Repubblica», 23 ottobre 1996.

<sup>19</sup> M. A., Grignani, *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998, p. 56.

mandolino». Il suono della voce di lei, che non è una voce “cantante”, è restituito da un termine tecnico musicale: glissato, tecnica che consiste, letteralmente, in una scivolata (del dito sulla tastiera o della voce umana) che consente il rapido e dolce, senza passaggi intermedi, innalzamento o abbassamento dell’altezza di un suono. Un suono senza spigoli (ben diverso dalla voce argentina di Clizia) e a sua volta sensuale come può suggerire l’immagine dello stesso mandolino. Scomparsa la voce che canta, privilegio della sola Clizia, fa il suo ingresso nella poesia montaliana un linguaggio tecnico molto più esibito. La ricorrenza potrebbe essere spiegata, oltre che da motivazioni di ordine poetico, anche per via di una maggiore frequentazione da parte di tecnicismi musicali dovuta alla pratica della “mestieranza” di cronista musicale.<sup>20</sup> È anche il caso di *Sul Llobregat*:

Dal verde immarcescibile della canfora  
due note, un intervallo di terza maggiore  
Il cucco e non la civetta ti dissi; ma intanto di scatto  
Tu avevi spinto l’acceleratore<sup>21</sup>

Questa lirica, pur non riconosciuta dalla Grignani appartenente alla serie dedicata alla Volpe, ne è ideologicamente affine. Il soggetto è il ricordo del tratto da Barcellona a Montserrat fatto in automobile dal poeta in compagnia di una donna, nel 1945.<sup>22</sup> I mondi dei due sono lontanissimi: l’azione del poeta, perso in speculazioni tassonomiche botaniche e musicali, è solo di ordine mentale contrapposta a quella spericolata della donna invece istintiva, concreta. Il poeta è capace di distinguere il canto degli uccelli e dire che la modulazione di quelle due note è quella propria del cuculo contrariamente a quanto aveva affermato più superficialmente la donna. Ma ad una più precisa ed erudita conoscenza delle cose del mondo e delle parole con cui nominarle non corrisponde un’ adeguata capacità di vivere con la stessa profondità. Anche in *Da una torre* l’agnizione di un volatile, del «merlo acquaiolo» avviene attraverso quello del suo canto, associato «a un gruppetto / di flauto».<sup>23</sup> Non un uccello ma «quel determinato uccello che fin dall’infanzia aveva veduto sulla

---

<sup>20</sup> Il poeta infatti, licenziato dal Gabinetto di Viesseux, dal 1948 dovrà trasferirsi a Milano per poter lavorare al «Corriere della sera» come redattore ordinario.

<sup>21</sup> E. Montale, *Sul Llobregat*, TP, p.238.

<sup>22</sup> N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia*, Maria Pacini Fatti ed., Lucca, 2002, p.170.

<sup>23</sup> E. Montale, *Da una torre*, TP, p.216.



torre di Recanati»<sup>24</sup> dirà Montale commentando *Il Passero solitario*, in cui l'«identificazione naturalistica» nulla toglie alla «segreta verità della poesia». *Il Passero solitario*, alter ego del merlo acquaiolo con cui Montale fa omaggio al Leopardi, è:

il più variato, il più flautato, il più ricco di armonie degli uccelli sonori. Quando ha tre note sole, tre o quattro, il suo tema caratteristico ricorda quello che precede il sogno di Les Grieux, nella *Manon* di Massenet («O dolce incanto a cui sempre agogno ...») ma quando la filigrana vocale si snoda, non solo la melodia ma l'armonia del suo canto-stavo per dire del suo verso- è veramente ineffabile.<sup>25</sup>

La prosa, del 1949, ci porta all'interno del meccanismo mentale del poeta e ci rivela l'associazione musicale alla quale il poeta fa riferimento. E come rendere in poesia la precisa suggestione uditiva? Usando una parola tecnica ed uno strumento capaci di imitare le capacità vocali del volatile: il «gruppetto di flauto» appunto, una figura di abbellimento della linea melodica che consiste nell'aggiunta alla nota di partenza di un gruppo di tre note o quattro note. Gli elementi musicali permettono l'intrecciarsi di realtà e di creazione poetica ma sembrano quasi svuotarsi della loro portata numinosa, capaci di restituire tridimensionalità all'oggetto evocato ma sempre più poveri di una rivelazione metafisica. Ritornando da dove eravamo partiti. È interessante vedere come Spaziani ritenga fondamentale, nel raccontare di Montale, la complicità «musicale» quale motivo di fondo della loro amicizia:

[...] se mai Montale ha visto in me un'allieva, questo si riferiva non alla poesia bensì al canto. Me lo disse chiaramente al terzo incontro, sapendo che avevo preso lezione dal famoso tenore Zenatiello, fondatore delle iniziative canore tuttora convergenti nell'Arena di Verona. Montale, baritono frustrato la cui carriera si era interrotta per la morte del suo maestro Sivori, ora sognava di avere un'allieva. [...] Abbiamo tentato di cantare in una chiesa, sopraffatti dall'organo e dalle voci, ma ovviamente l'impresa si rilevò fallimentare e uscimmo soffocando le risate.<sup>26</sup>

Passione condivisa, quella del melodramma, di cui riusciamo a farci un'idea anche solo attraverso il catalogo dell'epistolario, ancora inedito, Montale-Spaziani. Alla prima lettera, che risale al 17 gennaio 1949, infatti, Montale allega il pieghevole del IV concerto della Stagione sinfonica della

---

<sup>24</sup> E. Montale, *In regola il passaporto del «Passero solitario»*, SMP, p. 870

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 871.

<sup>26</sup> M. L. Spaziani, *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*, cit., p.9.

Radio Italiana, tenutosi il 14 gennaio al Teatro Carignano di Torino e nella terza, del 9 aprile 1949, le manda un invito per la messa in scena alla Scala del *Cordovaro* di Petrassi su libretto tradotto dallo stesso poeta.<sup>27</sup>

Molti sono gli amici di Montale che lo ricordano improvvisare qualche aria di baritono, quasi fosse, per il poeta, segno di un'intesa ormai consolidata ma anche continua ricerca di concretare quel mancato debutto, orgogliosa manifestazione della qualità della propria voce. Anche la Volpe riporta un episodio, che li aveva visti protagonisti, che ha tutto il sapore di una tipica prosa d'invenzione montaliana. È il 1950. Montale è parte della giuria del Premio San Babila per la sezione relativa alla poesia inedita contemporanea, sezione per cui la Spaziani è segretaria. Il lavoro di selezione cominciava dopo l'orario di chiusura nei saloni della sartoria di Germana Marucelli, organizzatrice del premio.

«Sai che qui si potrebbe ambientare *La traviata* o *il Trovatore*?» Poi ebbe l'idea «se davvero non c'è più nessuno», se chiudiamo le finestre, potrei finalmente cantare qualche aria da baritono o anche da basso, «*Vecchia zimarra*» della *Bohème* o il Boris Godunov o la disperazione don Don Carlo: «*Ella giammai m'amò ...* » Gli mancavano però le parole e le prese a caso dal mucchio, giocando sul nome degli autori che avessero sillabe giuste:

Chi è il mandante? Rocco Scotellaro

Chi è il sicario? Bartolo Cattafi

Maledetto sicario, impiccatelo!

Ripeté una dozzina di volte quelle battute. La sua voce, ancora bella, non era tale da far ondeggiare i lampadari come nel caso di Tamagno, poteva però giungere nell'atrio dove c'era un visitatore in attesa da almeno un'ora. Mio Dio, mi ero dimenticata [...] della presenza di un giovane. Lo facemmo entrare nel disordine delle

---

<sup>27</sup> In attesa della pubblicazione integrale dell'epistolario, conservato presso il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli studi di Pavia, segnalo le notizie relative alle lettere di contenuto "melico" presenti nel *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, a cura di Polimeni, G., Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli studi di Pavia, 1999: L'annuncio di un tedioso concerto alla Scala nella lettera n. 83 del 22-10-1949, il commento del *Don Carlos* nella lettera n. 93 del 21-01-1950 e n.179 del 16-10-1951, la foto della cantante lirica Jolanda Gardino nella n.94 del 23-01-1950, il racconto di un amore tra una cantante ed un basso nella n.102 del 04-02-1950, la descrizione di un soggiorno veneziano in occasione del festival settembrino tenutosi tra l'8 ed il 13 nella lettera n.174 del 14-09-1951, il commento alla *Proserpina* alla Scala nelle lettere n. 189 del 27-12-1951 e n.205 del 17-03-1952, *Sogno di una notte di mezza estate* di Britten nella n. 214 del 21-05-1952, la prima del *Giulio Cesare* di Hendel nella n. 283 del 21-11-1953.

carte sparse, ma ci accorgemmo subito del suo rossore[...]. Il ragazzo inghiottì più volte e riuscì a porgergli la mano. «Mi chiamo ... Bartolo Cattafi».<sup>28</sup>

L'aneddotica non è fine a se stessa, spesso ci rivela le diverse sfumature di un poeta, che fu prima di tutto uomo, calato in un luogo ben preciso, dotato di un carattere e di una voce che non è solo quella poetica. E spesso, osservando la quotidianità, si riesce a comprendere più del poeta. Un esempio è questa conversazione, riportata dalla Spaziani, fra il giornalista Giansito Ferrata e Montale in cui il poeta aveva espresso scetticismo nei confronti dell'idea che una donna potesse diventare capo di stato:

«Tu sei maschilista» conclude Ferrata

«Ecco l'accusa che ha tanto dato noia a Giacomo Puccini, quando rispondeva che le donne le aveva sempre rispettate, amate, trasformate in eroine, forse divinizzate. Anch'io ne avrei angelicata una secondo Gianfranco Contini».<sup>29</sup>

La Spaziani però non è l'angelo Clizia, l'irraggiungibile sacerdotessa Lakmè. Per lei il poeta diventa *Trovatore*, cantore di poesie d'amore pagane, zingare, sensuali tinte dello stesso rosso vermiglio dell'omonima opera verdiana. In un dettagliato saggio, Lonardi,<sup>30</sup> seguendo le tracce di tre parole ricorrenti nelle poesie dedicate alla Volpe (brace/stride/vampa), dimostra come i *Madrigali privati*, e parte della *Bufera*, ricevano nutrimento dall'opera più incandescente di Verdi. «Arse a lungo una vampa», scrive Montale, in *Anniversario*, riferendosi alle «altre vampe» belliche che incendiano i versi della prima parte della *Bufera*.

dove seppellirò l'oro che porto  
dove la brace che in me stride se,  
lasciandomi, ti volgi dalle scale?

In *Se t'hanno assomigliato*, lirica-ritratto della Volpe, la «brace» «stride» nel poeta e le parole, nelle quali sentiamo risuonare la famosa cabaletta cantata

---

<sup>28</sup> M. L. Spaziani, *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*, cit., pp.63-64.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>30</sup> Cfr. G. Lonardi, *Leonora, Manrico e il fiore dell'addio*, in Id., *Il fiore dell'addio*, cit., pp.199- 236.

da Azucena nel II atto, scena prima del *Trovatore*, trasportano dal «registro del fuoco che uccide a quello del fuoco nuovo dell'*amor passion*».<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> G. Lonardi, *Tra canto d'opera e canzonetta: nomi voci modi del femminile montaliano*, in Id., *Il fiore dell'addio*, cit., pp. 189-190.

## 4. 1956: *La Bufera e altro*

### 4.1 *Un inferno antimusicale*

*Le Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del pedale, della musica profonda e della contemplazione.<sup>1</sup>

Sovente, nel descrivere le proprie motivazioni poetiche, Montale utilizza una terminologia appartenente al linguaggio tecnico musicale.<sup>2</sup> Nell'*Intervista immaginaria*, nel definire l'operazione alla base della stesura della sua terza raccolta, il nostro autore parla di voler rispondere, con questa, alla necessità di aggiungere alla sua poesia, mantenendo una certa coerenza, «un pedale» che fosse «musica profonda». Non che la sua poesia mancasse di “bassi continui”, (la stessa Clizia è chiamata dal poeta pedale della sua vita ed è tale anche di tutti i *Mottetti*) di motivi orizzontali ed ossessivamente ritornanti sui quali costruire verticalmente una tessitura verbale che sia con essi consonante o dissonante. Quanto mancava era invece una accordatura bassa, in cui il basso fosse voce portante capace di trasmettere una coloritura timbrica scura, grave, profonda. Montale baritono si riscopre e asseconda la propria vera natura di basso. In *Finisterre*, plaquette del 1943 e poi prima parte nella *Bufera e altro* il “motivo” delle *Occasioni* risuona più cupo, come trasportato in minore ad un'ottava sotto.

Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente. Se avessi orchestrato e annacquato il mio tema sarei stato capito meglio. Ma io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato.<sup>3</sup>

Il vero pedale del complesso e vario romanzo che le poesie della *Bufera* andranno a comporre, raccolta pubblicata nel 1956 di liriche composte dagli anni quaranta in poi fra Firenze e Milano, è l'ululato della tempesta, è la guerra. Il presagio che nascondeva il motivetto americano canticchiato dal poeta a

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, cit., p. 1483.

<sup>2</sup> Cosa che riscontriamo, ad esempio, anche nella replica di Montale al commento di *Giorno e notte* di Glauco Cambon: «... tu hai estratto dalla mia poesia gli armonici, i suoni complementari; non importa se qui si tratta di valori piuttosto psicologici che sonori timbrici» (E. Montale, *Giorno e notte*, AMS, p. 1497).

<sup>3</sup> E. Montale, *Intervista immaginaria*, cit., pp. 1482-83.

Clizia «Stormy weather, when my man and I ain't together» si ingigantisce fino ad assumere le sonorità di una catastrofica bufera, privata ed universale insieme: causa di una separazione definitiva, concretizzazione di un male metafisico perenne, consustanziale all'essenza stessa del mondo. Il basso continuo allora assume a motivo principale, sollevandosi dalla pura funzione di tappeto armonico, di accompagnamento. Infatti, in *Finisterre* prima e in tutta *la Bufera* poi, «il rombo della guerra (intesa come fatto cosmico) è presente» e questa presenza giustifica ed esalta il tono cupo, facendo diventare «pienamente comprensibili come parte del “basso continuo” i pianti e le grida sulla veranda [...] » i fruscii, i ronzii, le vibrazioni, gli sfrigolii, i «crac». La parola è sfruttata in tutti suoi aspetti fonici, essa diventa materica, non nel senso dispregiativo spesso utilizzato da Montale in cui il mezzo, l'istrumento, il materiale appunto, diventa di primaria importanza rispetto a ciò che è detto, ma in cui la materia è funzionale al senso, in grado cioè di restituire tutti gli aspetti della realtà che si sta invocando calcandone da vicino i suoi effetti sonori. Con la consapevolezza però che in poesia, come in musica, «ritmo e colore [...] non bastano: sono il fumo o se volete la salsa, non sono ancora l'arrosto».<sup>4</sup>

Dagli anni cinquanta in poi, Montale dovrà commentare per il «Corriere della sera» le giornate del festival di Venezia, vetrina delle più ardite sperimentazioni della musica contemporanea. In questa musica il nostro autore ritroverà il peggio della modernità: alla tonalità è preferita la dodecafonia, alla melodia la serialità, ai suoni sono stati sostituiti i rumori,<sup>5</sup> l'obiettivo dei compositori è paradossalmente diventato quello di «Eliminare dal suono ogni piacere sensoriale».<sup>6</sup>

Il musicista John Cage sostiene che i rumori della natura (usignoli, cornacchie e tubi di scappamento, orrende tempeste e suoni di clacson) sono più belli di ogni qualsiasi musica.<sup>7</sup>

Eppure, quando a proposito di una composizione per pianoforte, Montale commenta negativamente i «rari suoni vetrini, felpati o frullati hanno la funzione di un filo spinato che delimiti larghe zone di silenzio» questo apparato

---

<sup>4</sup> E. Montale, «*Storia del soldato*» di Stravinskij, «*il vagabondo azzurro*» di Casella, «*Una domanda di matrimonio*» di Chailly, PS, p. 629.

<sup>5</sup> E. Montale, *Nell'orrida foresta l'orecchio è sedotto*, PS, p.525.

<sup>6</sup> E. Montale, «*L'uomo malcontento*» di G. P. Malipiero, PS., p.491.

<sup>7</sup> E. Montale, 23, in *Trentadue variazioni*, PR, p. 592.

rumorifero non sembra tanto diverso da quello che lo stesso poeta realizzerà per descrivere «orrende tempeste» in alcune poesie della *Bufera* quando, ad esempio, «Punge il suono di una giga» o «Ronzano èltre fuori, ronza il folle / mortorio [...]» oppure quando fisicamente siamo portati a sentire le falene su cui «scricchia/ come su zucchero il piede», il «crac delle noci» o l' «oleoso sfrigolio»<sup>8</sup>. È poesia che rende concreto un incubo, che si fa «musica sfilacciata, ruvida come carta vetro, ronzante come il volo di un calabrone o viscida come il nodo di polpi».<sup>9</sup> Anche Montale conosce bene quale sia il potere evocativo del suono distorto, quale effetto possa produrre un'onomatopea, un rumore se ben posto all'interno del congegno poetico. E infatti nella *Bufera* ci troviamo di fronte ad una serie di espedienti in cui Montale sembra anticipare le trovate della musica contemporanea. Ma di queste tecniche il poeta ne padroneggia le potenzialità e ne riconosce i limiti, nella musica come nella poesia. E il poeta, come si evince da un articolo del 1963, ne è estremamente consapevole:

Vogliamo dir tutto? Molta musica d'oggi è nella sua intima essenza una tardiva ancella della poesia moderna, senza però possederne la duttilità e la ricchezza musicale. E non c'è nulla di male in questo, purché non si parli davvero di nuove vie da percorrere.<sup>10</sup>

Come nella recensione ad «Intolleranza 1960» di Luigi Nono, spettacolo costruito con un grande dispiego di mezzi visivi e uditivi ritmici e elettronici, Montale riconoscerà al compositore che «in fatto di ricerche acustiche, egli raggiunge risultati impressionanti» ma che

---

<sup>8</sup> In *Sogno di un Prigioniero* la situazione è di chi, chiuso entro la prigione, non può cogliere della realtà a cui è sottratto altro che una eco, il suono inquietante di «crac delle noci schiacciate» ad esempio. somiglia ad un espediente teatrale utilizzato, e ricordato da Montale, da Puccini che per simulare l'effetto di uno squadrone di cavalleria ne La fanciulla del West aveva usato delle noci di cocco agitate. Aneddoto che mostrava il profilo psicologico di uomo, di un artista «per cui il mondo esteriore, nella musica e fuori della musica è veramente esistito». Lo stesso vale anche per quel crac, per un rumore preso dalla realtà senza essere edulcorato e senza filtri calato nella lirica capace non solo di evocare ma di far fare al lettore quasi esperienza diretta di un'esperienza orrorifica, quasi di ossa spezzate.

<sup>9</sup> Parole di commento di E. Montale, *La dama di picche di Čajkovskij*, PS, p. 839.

<sup>10</sup> E. Montale, *Parole in musica*, in Id., PS, p. 401; «La musica moderna e la pittura moderna non affatto preceduto la poesia moderna, l'hanno seguita»: E. Montale, *A vent'anni sapevo solo ciò che non volevo*, intervista di A. Millo, AMS, p. 1683.

Razionalmente condotto, seriale anche nelle strutture, l'ordigno non risparmia nulla per riempire le nostre orecchie di una cosmico politico esistenziale desolazione. Ma l'orecchio si abitua presto [...] <sup>11</sup>

L'impiego razionale e reiterato di rumori, di dissonanze che assurgono a elementi primari della composizione, li svuota però di valore, anche musicale: non esistendo una controparte melodica, un sistema di cui rappresentare la crisi questi, pur significando negazione, opposizione, deviazione dell'ordine, finiscono per affermare un diverso ordine a cui l'orecchio, seppur disturbato, si abitua. L'«Orecchio abituato al peggio [...] non fa differenza al caos di natura, involontario» <sup>12</sup> ed anestetizzato non sarà più in grado di cogliere le potenzialità espressive del rumore persino quello della natura o di distinguere una musica pensata per rappresentare angoscia ed orrore dall'orrore e dall'angoscia della noia nell'ascoltarne altre. Una musica così fatta vive nell'equivoco:

[...] Equivoco di sollecitare l'emozione poetica con la sola esasperazione del fatto tecnico inteso come produttore di stimoli fisici. È come se un poeta volesse lettura di un suo desolato testo infliggendoci alle membra un buon numero di nerbate: l'effetto sarebbe certo, ma a qual spesa! <sup>13</sup>

Un esempio su tutti la *La microphonie* di Stockhausen che sottopone l'ascoltatore a trenta minuti di suoni lacerati, di stridori ed effetti agghiaccianti che si risolve a essere un «attentato terroristico», un'opera «ben degna di una camera di tortura», una «violenza fatta agli ascoltatori». <sup>14</sup> Un Inferno nudo e crudo incapace di restituire all'ascoltatore nessuna suggestione dell'Inferno, incapace di persistere al di là della sua intollerabile rappresentazione contingente. L'arte del dopoguerra sembra non riuscire a esprimere altro che desolazione ma, come scriverà Levi in una prosa contenuta nell'*Altrui Mestiere*:

Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo cui siamo votati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro.

La citazione troverebbe d'accordo il nostro poeta che non ritiene corretto l'assunto secondo cui «certi contenuti debbano necessariamente corrispondere a

---

<sup>11</sup> E. Montale, «Intolleranza 1960» di Nono, PS, p.503.

<sup>12</sup> E. Montale, «Atomtod» di Manzoni, ASM, p. 1256.

<sup>13</sup> E. Montale, «Intolleranza 1960» di Nono, cit., p. 504.

<sup>14</sup> E. Montale, *Povera musica*, PS, p. 520.



particolari forme tecniche»<sup>15</sup> il che giustificherebbe nella musica contemporanea qualsiasi mostruosità. Non basta affermare che tutto è in crisi e che per esprimere il caos si debba necessariamente ricorrere al caos.

Ed infatti è proprio al corredo uditivo infernale, anti-musicale, a cui il poeta affida la più manifesta rappresentazione della contingenza bellica che rimane inespressa nei versi se non come presenza inquietante, aleggiante, sempre percepita ma mai palesata. Come nella tanto criticata musica di Nono, si registra, in tutta la *Bufera*, una «agghiacciante dovizia di mezzi timbrici» che replicano il caos della natura sconvolta dagli avvenimenti atmosferici, allegoria del caos storico e personale. Nel dispiegare questo corredo uditivo però non vi è alcun compiacimento, nessuna esaltazione o eccesso: il rumore in Montale non è protagonista, è effetto. La musicalità poetica riesce a percorrere nuove direzioni, arricchendosi di sfumature, di effetti quasi teatrali: il poeta sceglie consapevolmente strumenti ritmici che non posseggono qualità melodiche, capaci invece di simulare rumori, battiti, stridori e quindi di restituire tutto l'orrore di un apocalittico coinvolgimento di tutte le cose del mondo alla guerra. E, infatti, nella poesia di Montale, il male nel mondo fattosi concreto nella guerra, ha tutte le caratteristiche proprie della musica contemporanea: è «seriale», spersonalizzante, «materica», fatta da «ordegni» meccanici, «dodecafonica», disturbante e «terroristica». La scelta di Montale è allora anch'essa di ordine anti-musicale intesa però quale deviazione da una normalità in cui i rumori sono ombra rispetto alla luce dei suoni, negano qualcosa che dovrebbe essere riaffermato, in un mondo che disperatamente ancora aspira alla consonanza. Non per nulla, scriverà Montale, una musica senza speranza che elegge i rumori allo stesso valore dei suoni non è altro che una «musica da massacro» eppure «nulla fa pensare che nel mondo di domani i massacri abbiano una parte di secondaria importanza».<sup>16</sup>

Molto all'ingrosso, la situazione umoristica del mondo sembra dunque, ai giorni nostri, esser la seguente: intensificazione massima dei rumori prodotti dalla vita meccanica: ricerche, da parte dei musicisti, di suoni imitati dalla natura, non più raffrontati al metro della voce umana. Ergo, decadenza del violino, degli archi. Decadenza di ciò che una volta si intendeva per *canto*. Marcia *ad infinitum* verso un naturalismo musicale in cui l'uomo sembra avere una importanza molto secondaria.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> E. Montale, *Opere aperte*, AF, p. 207.

<sup>16</sup> E. Montale, *Attenti il batterista è armato*, PS, p. 526.

<sup>17</sup> E. Montale, *Nel mondo del rumore*, ASM, p. 1026.

La guerra è quindi solo una manifestazione contingente di un male endemico, sotterraneo sempre latente e, che, anche dal punto di vista uditivo non sarà molto diverso rispetto alla realtà allucinata, meccanizzata, antiumana e rumorosa del dopoguerra. La nuova civiltà meccanizzata si rivelerà anzi essere peggiore perché eleggerà la crisi, che si credeva passeggera come una bufera, a elemento costitutivo e per questo motivo il corredo di rumori e macchine si andranno a sostituire inevitabilmente ai suoni ed agli uomini. E in questo mondo i rumori, intesi quali simbolo delle brutture della guerra e rappresentazione del disgusto del poeta, non funzioneranno più perché nel 1964:

l'effetto è assordante o tale doveva essere quarant'anni fa. Oggi una passeggiata nel centro di Milano può risparmiarci la fatica di assistere a un festival musicale.<sup>18</sup>

#### 4.2 Totentanz

La lirica eponima che apre la raccolta contiene un esemplificativo campionario di alcune situazioni sonore presenti anche nelle *Occasioni*. «I suoni di cristallo» della grandine interrompono il sonno di Clizia, lo stesso suono dall'ambiguo referente semantico, che un tempo portava dentro di sé il segno del timbro cristallino della donna che "imita" il trillo dell'aria di Lakmè, è ora totalmente caricato di senso negativo. La grandine si fa più forte, prende il sopravvento, e in un crescendo essa un inquietante spettacolo uditivo.

e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere  
dei tamburelli sulla fossa fuia,  
lo scalpicciare del fandango, e sopra  
qualche gesto che annaspa ...<sup>19</sup>

Il suono insegue il senso. La fonetica diventa calco sonoro della bufera: la dura successione delle consonanti (sch-nt, str, mb, lp-cc, nd-ng, pr, lch, st, sp) doppia il senso di ciascuna parola, prolungandola quale eco; l'elevata presenza di r, che fa sì la lirica sembri attraversata da una vibrazione costante, diventa un cupo rumore di fondo che replica il rombo del vento che accompagna la tempesta.

---

<sup>18</sup> Come Montale dirà per commentare *Hypeprism* del compositore Edgar Varese, pioniere nell'uso del rumore quale segno autosufficiente: E. Montale, *Ancora molta musica. Ma è sempre utile?*, PS, pp. 515-516.

<sup>19</sup> E. Montale, *La Bufera*, TP, p. 187.

I sistri sono strumenti musicali dell'antico Egitto associati ai culti isiaci e a quello dei morti, simili a piccoli bastoni ricurvi sulla cima e dotati di tante lamelle che una volta percosse non producono suoni tonali, non delle vere e proprie note, metallici. Non solo sistri ma anche tamburelli, strumenti ritmici come lo è il gong, citato nel secondo dei *Madrigali fiorentini*, il cui ritocco, quasi pucciniano,<sup>20</sup> richiama la sorella Marianna dal mondo dei morti («i colpi che martellano/le tue tempie fin lì,nella corsia/del paradiso, sono il gong che ancora/ti rivuole fra noi, sorella mia.»<sup>21</sup> )

Ci troviamo alla presenza di un concertato di elementi, fonetici e semantici, che insieme restituiscono le sonorità della bufera caricate di un inquietante presagio di morte: dai tamburelli, alla dantesca e mortifera «fossa fuia», dal gesto affannoso di chi tenta di salvarsi fino all'onomatopeico «scalpicciare del fandango». Il fandango<sup>22</sup> è una danza seicentesca dall'incalzante ritmo ternario, scandito da nacchere, castagnole e tamburelli, di origine andalusa, già associata da Montale all'idea del tremore, quasi rappresentazione di una balbuzie divenuta gesto che gli impedisce la scrittura, in una lettera a Clizia («perché le mani ballano il fandango»<sup>23</sup>). Quest'ultima immagine di danza si va ad aggiungere al già folto elenco di danze scatenate che funzionano quali “metafore poetanti” della guerra, presenti nelle *Occasioni*.

*Nel Sonno* un'altra danza, «la giga crudele», che nel nome medievale si riferisce ai movimenti convulsi con cui si balla, versione tedesca della tarantella italiana, rapida e agitata, non è immagine intermediaria della guerra ma è la guerra stessa. Essa introduce l'ingresso in campo del diavolo, reso attraverso un'immagine dal sapore medievale, quale cavaliere pronto all'attacco che «chiude la celata sul viso». Un incubo in cui rimorsi privati e angosce storiche sono indissolubilmente legati, fatti della stessa materia. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad elementi sonori che si vanno ad intrecciare a ricordi/citazioni meliche, sin dai primi versi:

Il canto delle strigi, quando un'iride  
con intermezzi palpiti si stinge

---

<sup>20</sup> Nel primo atto della *Turandot* il coro recita: «Chi quel gong percuoterà/ apparire la vedrà/ bianca al pari della giada/ fredda come quella spada/ è la bella Turandot»

<sup>21</sup> E. Montale, *Madrigali fiorentini*, TP, p.215.

<sup>22</sup> Anche per il fandango De Caro riporta uno specifico riferimento musicale, quello al demoniaco *Capriccio Spagnolo* di Rimskij Korsakof: P. De Caro, *Irma e la musica*, cit., p. 117.

<sup>23</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.272.

[...] può ritornarmi<sup>24</sup>

Il canto, associato nei *Mottetti* alla donna, qui diviene canto straziante, restituito anche solo dal suono della parola avulsa dal senso, di streghe divenute uccelli notturni, di strigi presenti nel coro del primo atto del *Trovatore* vanno in coppia con un altro uccello proprio del bestiario montaliano, le upupe («In upupa o strige talora si muta»<sup>25</sup>). Una poesia che restituisce il tormentato ricordo del passato doloroso quanto il presente in cui «Punge il suono di una giga crudele».

Come abbiamo più volte rilevato la danza prepara il terreno all'ingresso di una figura infernale che assumerà i lineamenti sempre più netti, nel corso della *Bufera*, di Lucifero. L'arrivo nel mondo (e nella poesia) di questa figura è sempre preceduto da un'inquietante musica di scena: la «sardana» infernale, danza catalana che diventa una sorta di sabba stregonesco, di *Piccolo Testamento* oppure il macabro «sozzo trescone» de *La primavera hitleriana*.<sup>26</sup>

La sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue  
s'è mutato in sozzo trescone d'ali schiantate<sup>27</sup>

*La primavera hitleriana* è una lirica complessa che si muove su più livelli e a ciascuno dei quali è possibile associare una diversa musica e a questa, a sua volta, un diverso valore che sia informativo, descrittivo, metafisico o allegorico. Il contesto esplicito della poesia è la visita di Hitler a Firenze dell'8 e 9 maggio 1939.<sup>28</sup> In questa occasione, per intrattenere l'ospite teutonico, venne messo in scena il *Simon Boccanegra* di Verdi al Teatro comunale. Alla visita Montale associa mentalmente<sup>29</sup> un'articolata colonna sonora capace di rendere il suo

---

<sup>24</sup> E. Montale, *Nel sonno*, TP, p. 200.

<sup>25</sup> G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 222.

<sup>26</sup> Preceduta da *Ezechiel saw the wheel*. Il titolo ricalca l'attacco di uno spiritual. È il poeta che, per introdurre una visione carica di religiosità, pre-apocalittica, tenta di elevarsi a Clizia cantando nella sua stessa lingua: Cfr. R. Bettarini, *Sacro e profano*, in M. A. Grignani, R. Luperini, *Montale e il canone poetico del novecento*, Roma - Bari, Laterza, 1998, pp. 33-46.

<sup>27</sup> E. Montale, *La primavera hitleriana*, TP, p. 256.

<sup>28</sup> I dettagli dell'evento sono descritti con una precisione quasi cronachistica. La funzione è però tutt'altro che documentaristica: essi, nel loro stesso manifestarsi, si rivelano distorti, mostrando così il loro vero significato. Un'analisi indispensabile e dettagliata è quella di R. Leporatti, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale, Offenbach e la primavera hitleriana*, cit., pp. 108-118.

<sup>29</sup> Il pensiero va anche ad un altro evento: l'addio di Irma Brandeis e alla musica, ad esso associata, quella dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, ascoltata nello stesso Teatro comunale

aspetto di rito satanico. Metafisico ed allegorico è infatti il riferimento, presente sin dal titolo, alla macabra celebrazione della primavera fatta da Stravinskij nel balletto *Le sacre du Printemps*:

Il quadro scenico non riesce ad aggiungere nulla alla rude potenza di una musica troppo più larga di significati. Il solo titolo basta per fornirne una chiave.<sup>30</sup>

La parola francese *sacre*, tradotta come *sagra*, infatti, significa rito, consacrazione. Il ritmo incalzante e la melodia di Stravinskij, per Montale dotata di una «barbara freschezza» incantatoria e antica, restituiscono l'essenza del macabro rito pagano della primavera fattosi suggestione musicale. «Se ne assapora fino in fondo la rude potenza, l'ossessivo orgasmo ritmico e quel senso di disgelo, (che nella poesia diventa il suo contrario) di sommovimento delle oscure forze terrestri».<sup>31</sup> Una giovane, scelta quale agnello sacrificale, deve ballare per gli dei fino all'ultimo respiro: il suo sacrificio è necessario per propiziarsi il loro favore e la bella stagione. L'idea del balletto fu dello stesso Stravinskij di cui Montale riporta le parole in una sua recensione:

Sappiamo che lo spunto coreografico appartiene allo stesso Stravinskij, che così ne parla nelle «Cronache della mia vita»: «Terminando le ultime pagine dell'*Uccello di fuoco* intravidi un giorno, all'improvviso, lo spettacolo di un grande rito sacrale pagano: i vecchi saggi seduti in cerchio a osservare la danza alla morte di una fanciulla da essi sacrificata per propiziarsi il dio della primavera »<sup>32</sup>

Simile eppure opposta la vicenda di Clizia (qui per la prima e unica volta chiamata così) che, come il ragazzo, è destinata, attraverso il suo sacrificio, a purificare il mondo.

Oh la piagata  
primavera è pur festa se raggela  
in morte questa morte!

---

di Firenze in questi stessi giorni del 1939. Aspetto già rilevato nel paragrafo riguardante il mottetto XIII e dallo studio di Leporatti.

<sup>30</sup> Montale dice di preferire la forma concerto a quella del balletto che nulla aggiunge alla musica: E. Montale, *Tre balletti di Stravinskij*, «Corriere d'Informazione», 7 giugno 1958.

<sup>31</sup>E. Montale, *Due opere di Stravinskij*, in Id., PS, p.466 .

<sup>32</sup> E. Montale, *Tre balletti di Stravinskij*, cit.

Ma la messa in scena del suo sacrificio è ben più dimessa, non necessita di un wagneriano<sup>33</sup> «golfo mistico acceso/ e pavesato da croci ad uncino». È «il suono che slegato dal cielo/ vince la tregenda», è segnale cristiano di una nuova Pasqua<sup>34</sup> che si oppone alla stregonasca e barbarica tregenda.<sup>35</sup> Irma Brandeis, all'apice della sua trasfigurazione nella Clizia/Cristofora, non è più umana, non è più canto, ma è flebile suono proveniente da lontano che vince portando via con sé tutto l'apparato meccanico, rumorifero, mortifero della farsa infernale.

#### 4.3 L'addio al canto

Dai *Mottetti* alla *Primavera hitleriana* la figura di Clizia è caricata di tensioni soprannaturali fino ad assumere su di sé il ruolo di salvatrice in una parabola dantesca. Eppure, al momento in cui è mostrata dal poeta nel suo massimo splendore, in cui Irma è battezzata dal poeta Clizia per celebrarne la vittoria sulle forze oscure del mondo, segue, immediatamente dopo, una presa di coscienza dei limiti della sua portata salvifica. La salvezza del poeta e del mondo non può risiedere in un personaggio fatto di memoria («memoria/ non è peccato finché giova/dopo è letargo di talpe/abiezione che funghisce su di sé»),<sup>36</sup> necessario invece è sapersi dire addio.

L'ombra della magnolia giapponese  
si sfoltisce or che i bocci paonazzi  
sono caduti. Vibra intermittente  
in vetta una cicala. Non è più  
il tempo dell'unisono vocale[...]<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Il golfo mistico, nella riforma wagneriana del teatro, è il nome dato allo spazio fisico, ribassato rispetto al palcoscenico, in cui è collocata l'orchestra. La mancata visione da parte del pubblico degli orchestrali, confinati nella buca, e il buio in sala permettevano una più completa partecipazione all'esperienza mistica e totalizzante dello spettacolo lirico. Riferimento che l'inglese Talbot dice aver causato non pochi problemi ai traduttori e commentatori stranieri è che secondo lo studioso potrebbe alludere anche alla Mistica fascista (Cfr. G., Talbot, *Montale sulla scia di Stravinskij: il contesto musicale della «Primavera hitleriana»*, «Studi Novecenteschi», LIV, 1997).

<sup>34</sup> Secondo la tradizione cristiana, le campane, legate a lutto per la morte di Cristo, nella notte di Pasqua vengono slegate per suonare l'avvenuta Resurrezione del figlio di Dio.

<sup>35</sup> Già opposta allo sguardo di acciaio di Clizia, nella stessa occasione storica, in *Nuove Stanze*: cfr. F. Croce, *La primavera hitleriana ed altri saggi*,

<sup>36</sup> E. Montale, *Voce giunta con le folaghe*, TP, p. 258.

<sup>37</sup> E. Montale, *L'ombra della magnolia*, TP, p. 260.

*L'ombra della magnolia* è il luogo poetico in cui il poeta formula il suo addio definitivo, un'ultima lettera all'amata. Se fino ad ora, solo Clizia ha goduto del privilegio del canto lirico, su di lei si sono affollati i riferimenti melici che erano serviti al poeta per ricostruire un'immagine tridimensionale di lei, ecco che qui la citazione librettistica è utilizzata un'ultima volta ma per fare il contrario: per decostruirla. L'ombra della magnolia (che diventerà «livida») non ripara più, i suoi fiori, sbocciati in primavera, come Clizia rivelata nella *Primavera hitleriana*, sono oramai caduti. Il canto della cicala si fa intermittente, meno intenso, si affievolisce in concomitanza della fine della bella stagione («è l'autunno, è l'inverno»), tempo «dell'unisono vocale». Le due voci, quella di Clizia e quella del poeta, sono separate da una distanza, fisica e metafisica, incolmabile: è ormai giunto il momento di accettare l'impossibilità di un duetto. La specifica qualità giapponese della magnolia è già un indizio che introduce il lettore entro una cornice scenica precisa, quella della *Madama Butterfly* di Puccini. La lirica così recita

Spendersi era più facile, morire  
al primo batter d'ale, al primo incontro  
col nemico, un trastullo. Comincia ora  
la via più dura: [...]

La citazione è esibita, calco dei versi della celebre aria del II atto *Un bel dì vedremo* il cui riconoscimento è facilitato anche dalla traccia del nome dell'eroina Butterfly evocato per suono e senso da «al primo batter d'ale». La protagonista, abbandonata incinta dall'americano luogotenente Pinkerton dopo averla sposata per burla, continua a sperare in un suo ritorno: un bel dì vedrà il fumo di una nave bianca che porterà il suo amato ritornato dall'America per lei, lo vedrà come un piccolo punto salire su per la collina fino a riconoscerlo perché la chiamerà come l'aveva chiamata la notte delle loro nozze, Butterfly.

Io senza far risposta  
me ne starò nascosta  
un po' per celia, un po' per non morire  
al primo incontro.

Una speranza carica di un presagio di morte, premonizione della tragica fine della protagonista. Il luogo librettistico è già stato frequentato dal poeta. L'immagine del fumo che sale dal mare e l'apparizione della nave seguente è il

precedente librettistico nei versi di *Sotto la pioggia* «seguo i lucidi strasci e in fondo a nemi/ il fumo strascicato d'una nave/ si punteggia uno squarcio», poesia in cui l'epifania però non riguarda Clizia ma la sud americana Paola Nicoli. Eppure la situazione di *Butterfly* ha molto in comune con quella del poeta e della sua amata Clizia. Il poeta, come *Butterfly*, ha a lungo atteso l'americana, l'identificazione potrebbe essere totale ma la citazione melodrammatica sembra giungerci come consumata, per Lonardi parodiata, essa stessa fattasi "trastullo". Non si cerca di scampare alla morte, come *Butterfly*, ma quasi rimpianta è la possibilità di non essersi abbandonati ad essa in tempo. Il riconoscimento fra il poeta e l'eroina avviene ad un tono inferiore. Se *Butterfly* cantando la sua speranza raccontava inconsapevolmente anche quale sarebbe stata la sua fine, questa citazione contiene in sé presente e futuro di quella che sarà la condizione del poeta e di quello che diventerà la sua poesia. Era più facile scegliere la morte, un trastullo in confronto all'oggi, quando «comincia la vita più dura». Il mondo dell'Opera è stato, nella poesia montaliana, il luogo in cui idealmente era possibile riconoscere una prossimità fra la donna e il poeta. In questa lirica l'uso parodiato della citazione melica diventa segnale di un nuovo modo di poetare, in cui il rimando al mondo del melodramma si svuoterà di senso metafisico, lo stesso avverrà ad ogni ricomparsa di Irma in poesia. Se vorremo riascoltare il canto di Clizia lo potremo fare solo cogliendo piccoli segnali che ripotano al suo ricordo. Come nella poesia scritta nel 1978 dedicata alla grande soprano Claudia Muzio<sup>38</sup>:

Eravate sublime  
per cuore ed accento,  
il fuoco e il ghiaccio fusi  
quando Qualcuno disse basta.<sup>39</sup>

Fuoco e ghiaccio, attributi senhal che non possono che farci tornare alla mente il cognome parlante della Brandeis (dall'ebraico fuoco e ghiaccio). La

---

<sup>38</sup> La soprano fu trovata morta, a lungo si credette suicida in realtà perché gravemente malata, in un albergo a Roma nel 1936. Famosa per aver debuttato nella parte della *Manon* di Massenet, esecutrice di molte canzoni napoletane di Ernesto de Curtis e per aver portato in auge la *Sonnambula* di Bellini. Un repertorio che, in parte, rinercherà celebre la Callas paragonata, con le dovute differenze, dallo stesso Montale alla Muzio: «un'anima di interprete che pareva scomparsa dalle scene dalla morte di Claudia Muzio (da lei, del resto lontana in tutto: nel carattere, nella voce, nel repertorio)» (E. Montale, «*Poliuto*» di *Donizetti*, PS, p. 741).

<sup>39</sup> E. Montale, *A Claudia Muzio*, in *Altri versi*, TP, p. 722.



Muzio, come la Brandeis è la divina, è un angelo che può esistere nel mondo solo quale refuso, errore di stampa eppure «solo i refusi del cosmo/ dicono qualcosa/ che ti riguardi».<sup>40</sup> Irma, infatti, non più portatrice di grazia, potrà tornare a cantare nei versi solo come errore di stampa.

L'addio a Clizia, nell *Bufera*, allora diventa anche l'addio a un determinato modo di interpretare le cose del mondo:

[...] La lima che sottile  
incide tacerà, la vuota scorza  
di chi cantava sarà presto polvere  
di vetro sotto i piedi, l'ombra è livida [...]

La stagione del canto delle cicale è finita e con essa la voce di una stagione poetica in cui il sublime melodrammatico «non è più proponibile e cede senz'altro alla pressione o all'ingresso della prosa (anzitutto di quella che già Hegel chiamava “la prosa del mondo”)»<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> E. Montale, *Mi pare impossibile*, in *Altri versi*, TP, p. 707.

<sup>41</sup> G. Lonardi, *Il fantasma dell'opera*, in *Id., Il fiore dell'addio*, cit., p. 112.

## Intermezzo

‘Il baleen del tuo sooorriiii-i-iso della steellaaa vi-i-nceee il ra-a-ggiooo’ attacca a piena fragorosissima voce, fisso l’occhio nel vuoto, correttamente intelito e immobile il busto, come se fosse dinanzi al pubblico di una prima. Borelli si è rincantucciato in fondo alla sua poltrona fissandolo con espressione di sbigottito terrore; da tutte le altre porte che danno su quel corridoio solitamente deserto e silenzioso sono scivolati furtivamente fuori redattori, impiegati, inservienti, sorpresi nel loro abituale lavoro dallo scroscio a valanga di quella bellissima, ben modulata, calda voce baritonale. Perfino il direttore, nonostante la doppia porta, ha sobbalzato sulla sedia ed è accorso come gli altri a vedere ...

Indro Montanelli

## Capitolo terzo: Il secondo mestiere

Il poeta non può vivere di poesia, non guadagna abbastanza, anzi ordinariamente non guadagna nulla [...] Così cerca un mestiere, che senta affine. Il giornalismo può essere uno. È sempre uno scrivere, è un muoversi in un ambiente contiguo.<sup>1</sup>

### 1. 1948 - 1973. Storia di un “chroniqueur” al «Corriere»

La storia di Montale al «Corriere» ebbe inizio il 29 gennaio 1948 quando il poeta viene assunto con l’incarico di redattore ordinario dall’allora direttore Guglielmo Emanuel. Montale aveva cinquant’anni e per la prima volta in vita sua uno stipendio stabile, un posto fisso.

Appena arrivato, il 30 gennaio, gli fu immediatamente chiesto di scrivere un articolo sulla morte di Gandhi, poi pubblicato il giorno dopo con il titolo *Missione interrotta*. Ed è Nascimbeni, biografo del poeta, ad aiutarci a entrare in via Solferino 28, a salire al primo piano in una stanza in cui, in compagnia prima di Indro Montanelli, di Guido Baldacci poi, troviamo Montale seduto alla sua scrivania dietro ad una macchina da scrivere: «Era un dattilografo lentissimo, batteva i tasti soltanto con l’indice della mano destra» ma nel corso del tempo imparò a fare tutto, dai titoli al taglio degli articoli. Ed è facile immaginarlo arrivare al tavolo di lavoro, canticchiando qualcosa di Verdi,<sup>2</sup> con le lunghe strisce bagnate di bozze fresche di stampa che «teneva un po’ lontane da sé, con il pollice e l’indice, come se afferrasse qualcosa sì vivo e vagamente terribile».<sup>3</sup>

La prima collaborazione con il giornale milanese risale però al 1946. Il 2 gennaio Montale esordì con una recensione al libro di Elena Croce intitolato *Teatro italiano della seconda metà dell’Ottocento* accanto alla quale fu pubblicata la notizia della morte di Ugo Ojetti, il padre degli elzeviristi.

---

<sup>1</sup> E. Montale, *La poesia e il resto*, in AMS, p. 1704.

<sup>2</sup> E. Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, in AMS, p.1627

<sup>3</sup> Notizie riportate da G. Nascimbeni in un articolo in occasione di una numero speciale del «Corriere della sera» dedicato ai 110 anni dalla nascita di Montale: G. Nascimbeni, *Rubò dall’archivio del Corriere l’articolo scritto per la sua morte, in 1876/1986. Dieci anni e un secolo: Montale e il Corriere*, supplemento del «Corriere della sera», 27-06-1986 poi in R. Tordi Castria, *Montale a teatro*, cit., pp. 19-25.

Montale aveva tentato di proporsi al giornale come critico teatrale dal 1943<sup>4</sup> ma il direttore Borsa, non potendo sostituirlo al titolare Renato Simoni, decise di trovargli un'altra occupazione e chiese al poeta, che fu ben lieto di accettare, di scrivere:

qualcosa di originale, di vivo, che abbia il tono di un articolo di terza pagina, ma sia purtroppo ristretto rigorosamente a una sola colonna, poiché la terza pagina ancora non l'abbiamo.<sup>5</sup>

Così il 20 gennaio 1946 con il *Racconto di uno sconosciuto* si assiste al battesimo di Montale prosatore che cominciò a dedicarsi alla scrittura di quei racconti destinati a rifluire in *Farfalla di Dinard* pescando dalla propria memoria, interpolando vero e falso. Grazie a questi racconti il 17 aprile 1946 con *La chiave di fa* il grande pubblico viene a conoscenza dell'apprendistato musicale del poeta e delle sue antiche e velleitarie aspirazioni canore e di quando, con la morte del maestro Sivori, «l'incanto, se non il canto, era finito per me».<sup>6</sup>

Non lo volle il direttore Mario Borsa, non lo vollero molti prima di lui. Fu Guglielmo Emanuel il primo a far sperare una collaborazione stabile con il giornale al poeta che, per un posto al «Corriere», si disse ben disposto a trasferirsi definitivamente a Milano, città mondana, così lontana dal suo carattere. In una pagina di diario del 1952, così il direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni, amico del poeta dagli anni delle *Giubbe Rosse*,<sup>7</sup> descrive Montale milanese:

---

<sup>4</sup> F. Contorbis, *Montale critico nello specchio delle lettere: una approssimazione*, in M. A. Grignani, R. Luperini, *Montale e il canone poetico del novecento*, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 268.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> E. Montale, *La chiave di fa*, cit., p.55.

<sup>7</sup> A cui Montale dedica molte recensioni positive, sia come direttore d'orchestra che come scrittore di "cose musicali" ed un ritratto in PS. Così scrive Gavazzeni ricordando il suo primo incontro con Montale: «Comunque con Montale i colloqui sono cominciati alle "Giubbe rosse" fiorentine tra il '31 e il '32. E lui mi parlava naturalmente delle sue esperienze canore e teatrali genovesi, mi parlava molto del suo maestro Sivori, mi parlava sempre di un basso che per lui non aveva avuto eguali, Gaudio Mansueto, rimpiangendolo che io non l'avessi potuto ascoltare. Mi accennava ai tavolini delle «Giubbe rosse» il Lotario della *Mignon*, che era una delle sue parti predilette. Quando cominciai a dirigere in teatro, nei miei incontri che capitavano occasionalmente a Firenze o a Milano o altrove, mi diceva sempre "Quando mi farai cantare almeno il Lotario della *Mignon*": G. Gavazzeni, *Il mio Montale*, in R. Iovino, S. Verdino, *Montale, la musica e i musicisti*, cit., pp. 19-20; l'incontro avvenne grazie a Mario Castelnuovo-

Incontrato a Milano Eugenio Montale. La sua ironia, a Milano, sembra appannata come da un velo di tedio. A Firenze si animava di una sua crudeltà. Le allergie vocalisti che, il divagare melodrammatico prendevano un calor bianco, un bagliore di vetri accesi. Milano non si confà a Montale. È uomo troppo sottile, la sua comprensione di tante cose troppo precisa. Troppo acuminata. Eppure sembra sentire il compiacimento di questa sua vita milanese. Non lo esprime, ma avverti che esiste. Certo plurale usato conversando [...] il plurale dei «milanesi». Ci sento l'atrio scaligero negli intervalli delle prove generali, dove passeggiano oracoli, sibille, vestali, menadi ed eumenidi.

Gli chiedo del nuovo volume di poesie. Scivola, e dice ch'è sempre nel cassetto.<sup>8</sup>

Montale aveva molte amicizie nel mondo della musica. Una delle più durature fu quella con Massimo Mila, critico e storico della musica a cui il poeta dedicò l'articolo che apre la raccolta *Prime alla scala*. Il lungo sodalizio è testimoniato da tredici lettere, oggi conservate presso la fondazione Paul Sacher di Basilea, che includono un arco temporale che va dal 1946 al 1979 e che ci sono utili per ricostruire gli eventi che portarono Montale alla critica musicale. Nella corrispondenza Montale racconta a Mila la sua vita, sempre divisa fra poesia e «banali collaborazioni a giornali vari» per poter «sbarcare il lunario», nei difficili anni del dopoguerra, anni della «mostruosa inflazione poetica», delle collaborazioni con il «Mondo» ed il «Corriere della sera», della morte di Mosca e della musica dodecafonica. Stralci di queste lettere sono utilizzati dallo stesso Mila nell'articolo che pubblicherà sulla «Stampa» l'8 dicembre 1981 in occasione dell'uscita di *Prime alla scala*.

In questo articolo Mila, oltre a commentare la raccolta, elogia il lavoro di Montale («assiduo impegno affrontato con serietà professionale»<sup>9</sup>) senza accennare minimamente alla storia che portò Montale a ricoprire quel posto. La storia è ricostruibile proprio attraverso l'epistolario: Montale, nei primi anni cinquanta, aveva fatto da tramite a Massimo Mila di una proposta dell'allora direttore del «Corriere della sera», Mario Missiroli, che avrebbe voluto il

---

Tedesco che lo introdusse per la prima volta alle *Giubbe rosse*: «Di estremo valore per la mia passione letteraria che si dibatteva allora con i confusi avvii di una carriera destinata alla musica. Fu lui a portarmi alle Giubbe rosse, a farmi conoscere a Montale e agli altri»: G. Gavazzeni, *luglio '57*, in Id., *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, a cura di M. Ricordi, introduzione di C. Stajano, Torino, Giulio Einaudi editore, p. 310.

<sup>8</sup> G. Gavazzeni, 8 settembre 1952, *ivi*, 129.

<sup>9</sup> M. Mila, *Con Montale in un palco all'opera*, AMS, p. 1792.

famoso musicologo a ricoprire il ruolo vacante di critico pomeridiano per il «Corriere d'Informazione».<sup>10</sup>

Montale sonda il terreno per conto del direttore e chiede a Mila, rinomato crociano e che aveva scontato il carcere come antifascista, se fosse iscritto al Partito Comunista («Non sono un agente di Mc Carthy e la notizia mi servirebbe a scopi tutt'altro che nefandi»<sup>11</sup>). Siamo alla fine del 1953, Montale è dipendente del «Corriere della sera» dal 1948, e quella domanda preliminare era necessaria al direttore del giornale (che «non ha poteri illimitati», «un liberale» sui generis) per capire se Mila, non iscritto al partito, fosse o meno l'uomo giusto. La critica musicale mattutina era già affidata ad Abbiati che, pur non godendo di molta stima (Montale lo descrive «benevolo per la musica "moderna"», «uomo malleabile, non privo di tatto»), non avrebbe potuto essere licenziato; per questo motivo Mila avrebbe dovuto scrivere per il «Corriere d'Informazione», edizione pomeridiana del «Corriere della sera», secondo Montale poco adatto al prestigio del critico. Il poeta descrive all'amico, in caso di risposta positiva, quali sarebbero stati i termini di quel lavoro, dettagli interessanti per inquadrare quello che sarà un compito che toccherà, di lì a pochi mesi, al poeta:

Si tratterebbe di fare la Scala e i concerti più importanti, restando la scrittura minuta affidata a un modesto reporter; e qualche articolo di argomento musicale per la terza pagina.<sup>12</sup>

Mila rifiuta; Impegni lavorativi lo bloccano a Torino. Il musicologo è già critico musicale per «l'Unità», incarico che dovrebbe abbandonare nel caso di una collaborazione con il «Corriere» che ne richiede l'esclusiva. Nel 1953 aveva inoltre accettato per l'anno successivo la cattedra di storia della musica presso il Conservatorio *Giuseppe Verdi*. Montale, tuttavia, insiste proponendogli «argomenti ragionevoli». I pezzi che avrebbe dovuto scrivere sarebbero dovuti essere «brevi» ma stesi «non precipitosamente» essendo destinati alla pubblicazione pomeridiana del giorno successivo. Si sarebbe trattato di scrivere

---

<sup>10</sup> Il quotidiano apparve il 22 maggio 1945 in sostituzione del «Corriere della sera». Quando, quasi un anno dopo, il 7 maggio 1946, venne ristampato il «Corriere della sera», il «Corriere d'informazione», con una propria redazione fino al 1961, venne mantenuto come edizione pomeridiana fino alla chiusura nel 1981.

<sup>11</sup>E. Montale a M. Mila, 21 novembre 1953, Biglietto dattiloscritto intestato «il nuovo Corriere della sera», Massimo Mila Collection, Paul Sacher Foundation, Basel.

<sup>12</sup>E. Montale a Massimo Mila, 24 novembre 1953, *Ibidem*.

«7/8 pezzetti al mese durante l'haute saison, 3/4 durante la stasi estiva e autunnale» tra Milano e Torino. Montale gli parla anche del carattere degli articoli:

Tu sei troppo intelligente per capire che il pezzo leggero è più difficile del pezzo difficile tipo Parente o Della Corte, o che in un certo senso ogni scrittore vorrebbe essere uno scrittore da Domenica del Corriere. In ogni caso Missiroli odia le spiritosaggini ti chiederà solo di essere più informativo che high-brow, supercilioso.<sup>13</sup>

E infatti, le recensioni montaliane, pur non nascondendo mai un gusto a cui rimane sempre fedele, risponderanno a questa esigenza di immediatezza comunicative dal tono «secco piatto [...] informativo e quasi didattico»<sup>14</sup>. Missiroli vuole Mila perché lo ritiene essere «il primo critico e musicologo italiano» ma è dello stesso Missiroli l'intuizione di affidare a Montale la rubrica. Ciò avvenne nel 1954 quando a Gaetano Afeltra toccò la direzione del «Corriere d'Informazione». La prima recensione di Montale in veste di «cronista musicale» fu la prima assoluta di *Giro di vite* di Britten, rappresentata al Festival settembrino di Venezia del 1954. Ma l'investitura era già avvenuta, casualmente, tre anni prima, nel 1951. In quest'anno infatti, riporta il poeta in un'intervista, il «Corriere della sera» non aveva chi potesse andare a recensire la prima della *Carriera d'un libertino* di Stravinskij al Festival di Venezia e Montale, che era in vacanza a Venezia, si propose come volontario. Gaetano Afeltra, con il beneplacito di Missiroli che stimava molto il poeta, decise di assegnargli il compito. L'articolo che Montale scrisse per l'occasione non somiglierà a nessun'altra recensione, quanto piuttosto a una pagina di diario di viaggio in cui il poeta documenta giorno per giorno la sua permanenza a Venezia, l'incontro con il figlio del compositore, con il librettista e poeta Auden e la recensione della prima dell'opera. L'articolo, infatti, pubblicato con il titolo *la scia di Stravinskij*, troverà due collocazioni nelle raccolte montaliane: in *Fuori di casa* nel 1969 ed in *Prime alla Scala* nel 1981, primo della sezione *Ritratti*. Così Montale riassume la vicenda:

Venni al «Corriere» nel '48 e mi trovavo a Venezia, sei o sette anni fa, mentre si dava la prima della *Carriera d'un libertino* di Stravinskij. Non c'era nessuno del Corriere e allora chiesi se potevo mandare una notarella. Mi dissero di sì. Feci un

---

<sup>13</sup> E. Montale a M. Mila, 28 novembre 1953, Lettera dattiloscritta su carta intestata de «il nuovo Corriere della sera», Collection M. Mila, Foundation Paul Sacher, Basel.

<sup>14</sup> M. Bortolotto, *Il lungo viaggio tra le note di Eugenio Montale*, cit.

articolo abbastanza lungo che piacque a Missiroli e volle affibbiarmi anche la critica musicale per “l’Informazione”. Non so se l’abbiano fatto per economia, per risparmiare lo stipendio d’un critico o per altro. Poi venne fuori che almeno per l’opera, io ero più competente degli altri.<sup>15</sup>

Redattore, elzevirista, critico letterario, traduttore, inviato speciale e persino, per un caso del destino, critico aereonautico, Montale, dal 1951, fu anche critico musicale. Questo impegno scandì radicalmente la vita del poeta tanto da assorbirgli completamente giornate e notti, passate al giornale in compagnia del loquace Missiroli. Quando Alfio Russo, nuovo direttore del «Corriere», propose al poeta un avanzamento di carriera, di cominciare a scrivere per l’edizione mattutina, Montale rifiutò: l’impegno si sarebbe raddoppiato.<sup>16</sup> Il poeta così commenta la notizia in una lettera a Margherita Dalmati<sup>17</sup>:

Vorrebbero trasferirmi per le cronache musicali all’edizione del mattino, ciò che implica lavoro più faticoso, notturno [...] E poi farei la figura di aver insidiato o spodestato un collega il che non posso sopportare. Ho rifiutato ma continuano ad insistere. Oltre tutto io non sono un musicista ed è ridicolo che possa essere critico letterario e musicale nello stesso giornale. Sull’Informazione, che è un giornale di varietà, la cosa aveva il sapore di una civetteria, non posso far di più e di meglio.<sup>18</sup>

Dopo Missiroli Montale vide susseguirsi alla direzione del «Corriere» Alfio Russo nel ’61 e Giovanni Spadolini nel ’68. Con l’aumentare degli anni la frequenza del poeta al giornale andò diminuendo ma non il suo impegno nella scrittura. Anche se il poeta non smise mai di andare alla Scala, la sua ultima opera recensita fu la *Salomè* di Strauss diretta da Klobukar l’11 marzo del 1967,<sup>19</sup> anno in cui fu nominato senatore a vita. Il poeta andò in pensione anni

---

<sup>15</sup> E. Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, intervista di B. Russo, AMS, p.1626.

<sup>16</sup> L. C. Rossi, *Montale e l’orrido repertorio operistico*, cit., pp. 53-54. M. Dalmati, *La musica nella poesia di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale, Genova, 25-28 nov. 1982, a cura di S. Campanilla e C. F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, p. 330. Saggio da cui apprendo anche la notizia della lettera della Dalmati.

<sup>17</sup> Clavicembalista alla quale Montale dedicherà *Botta e risposta I (Satura)*.

<sup>18</sup> M. Dalmati, *La musica nella poesia di Montale*, cit., p. 330.

<sup>19</sup> Non pubblicata nei Meridiani, di cui riporto un estratto: « La *Salome* che abbiám riascoltato ieri alla Scala in lingua originale come la precedente diretta nel 1956 da Karajan è molto interessante se si rivolge l’attenzione ai successivi esperimenti straussinai. Di wagneriano nell’opera c’è poco: c’è solo l’elefantiasi del commento orchestrale, il fluire ella melodia



dopo: il 30 novembre 1973 a settantasette anni, ventisette di servizio e 1050 articoli.

---

‘povera ma ininterrotta’, la preminenza data agli archi, sebbene non manchino i tagli d’asino degli strumenti a fiato. Non c’è però il senso del dramma musicale e del golfo mistico.

Con Strauss e D’Annunzio siamo all’ *art pour l’art*, lontanissimi cioè dal Wagner e da ogni vero romanticismo. *Salome* è un ballo oppure un poema sonfonico a programma, le parole contano assai poco e ci contentiamo di seguire il disegno complessivo dei melismi, i temi non accompagnano i personaggi ma non sparsi come il pepe confluendo tutti insieme nella famosa danza dei sette veli. In genere, come osserva Busoni, non si nota in Strauss una differenza fra idee principali e idee secondarie. Il *plenum* è raggiunto sepre in tutti i modi, senza scrupoli. Il materiale tematico poi, ma era difficile accorgersene nel 1905, è prossimo a svoltare nel gusto viennese dell’opera comica.

Un pelo separa *Salome* che riprende a gran voce qualche spunto della danza dalla Marescialla del *Rosenkavalier*; e non ci stupiremmo se tutto finisse con un orgiastico valzer alla Johannes Strauss. *Salome* è, insomma, un’opera tipica di quel tempo che genericamente definiremo: *prima del ’14*. Parla di sangue ma suggerisce idee di benessere, di grandi libagioni di birra e una prospettiva di pace duratura»: E. Montale, A «*Salome*» *manca solo il valzer*, 11-12 marzo 1967. Non è una coincidenza da tralasciare che Strauss è l’autore sia dell’ultima recensione che dell’ultima poesia scritta, il 20 giugno 1977, da Montale per il *Quaderno dei quattro anni: I miraggi*. La poesia, estremamente complessa, descrive, visto dal poeta come attraverso il buco di una serratura, descrive la prima scena dell’*Arabella* di Strauss (definito da Montale «una spugna di birra») e di von Hofmannsthal («l’ultimo/Cavaliere di grazia della Cristianità»): E. Montale, *I miraggi*, in *Quaderno dei quattro anni*, TP, p. 641. Sull’argomento: A. Casadei, «*I miraggi*» di Montale, «Studi novecenteschi», XV, numero 35, 1988.

## 2. L'analfabeta musicale

Da dove Montale viveva, via Bigli n.11 prima e n.15 poi,<sup>20</sup> a Via Solferino n.28, storica sede del «Corriere», sono pochi passi come lo sono da Via Solferino al Teatro alla Scala. E quel tragitto fu percorso dal poeta avanti e indietro per almeno quindici anni, dal 1954 al 1967. Ma la strada che porterà Montale ad essere anche recensore musicale è parte di un percorso ben più lungo. La melomania, infatti, non lo aveva mai abbandonato nemmeno nei difficili tempi del Gabinetto di Viesseux. A Firenze, però, il programma dei teatri, segnale dei tempi storici, non aveva dato grandi possibilità al poeta di continuare a coltivare la sua antica passione mentre Milano era il tempio della musica melodrammatica. Montale assistette così a quasi cinquant'anni di spettacoli, prima dal loggione, come spettatore pagante e poi in una posizione privilegiata d'inviato. Montale, nelle numerose interviste però, si schernisce, si continuerà a definire, nonostante anni di attività, ancora un dilettante, non un critico ma un «cronista musicale»,<sup>21</sup> un «reporter di cose musicali»<sup>22</sup> e a parlare dei suoi «2-300 articoli» come di «cronache di varietà».<sup>23</sup> Eppure l'ambizione di raccogliere il frutto di questo suo umile mestiere lo accompagnò a lungo. Infatti, il numero incredibile di articoli, circa 290, dedicati alle opere del cartellone della Scala, del Festival di musica moderna di Spoleto e del Festival Venezia non poteva andare perduto negli archivi polverosi sulle fragili pagine del quotidiano milanese.

Montale è ormai del mestiere da più di una decina di anni quando recensisce i *Casi della musica*, raccolta di saggi del critico musicale Fedele D'Amico. L'idea che si va concretando nel poeta è di poter raccogliere il frutto del proprio lavoro in un volume. Quanto però è chiaro, in quest'articolo, è che Montale ben conosce i limiti della sua scrittura, limiti nei quali egli però riconosce anche i suoi punti di forza. La direzione che il poeta intende seguire è quella di una critica non nutrita dalle giovanili fascinazioni barocche di un Barilli ma dalla secca scrittura di D'Amico o della chiarezza delle *Cronache musicali* dell'amico Massimo Mila.

---

<sup>20</sup> I primi due anni a Milano Montale aveva vissuto all'Albergo Ambasciatori. B. Mapelli, *Montale a Milano*, Milano, Strenna dell'istituto ortopedico Gaetano Pini, 1981, p. 11.

<sup>21</sup> E. Montale, *La poesia e il resto*, cit., p.1705.

<sup>22</sup> E. Montale, *Le frontiere della musica*, PS, p. 1062

<sup>23</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, cit., p. 1656.

La qualità del loro lavoro, secondo Montale si distingue, nel panorama della critica, non solo per competenza e scrittura ma anche per un dato tecnico superficiale non irrilevante: l'impegno di entrambi consiste in un articolo a settimana e questo consente loro di lasciar decantare quello che hanno visto e sentito per poter poi «render piacevolmente leggibili i loro resoconti».<sup>24</sup> L'accento posto su questo particolare serve quasi a giustificare il diverso modo di procedere montaliano dovuto anche alle sue ben più ravvicinate scadenze. Il poeta è, infatti, costretto, diversamente rispetto a quanto detto a Mila, a rispettare tempi molto stretti, soprattutto in trasferta, a dover correre dopo lo spettacolo per «telefonare il rendiconto della serata».<sup>25</sup> Tanto che l'affermazione successiva suona quasi come un'excusatio: «Ma se questo rilievo concede un'attenuazione a molti cronisti a corto di tempo e di spazio, non costituisce affatto un minor merito».<sup>26</sup>

I due cronisti sono, come Montale, prima di tutto due umanisti capaci di farsi apprezzare anche da un pubblico non iniziato e criticamente sospettoso nei confronti delle avanguardie musicali: «un ben riuscito impasto di rabdomantico gusto individuale e di effettiva intelligenza storica», in altre parole di quello che Montale ebbe a chiamare, nel lontano 1925, di stile e di tradizione. Mila e D'Amico sono due punti di vista, due modelli validi in egual misura nonostante la loro diversità: l'uno, «coerente crociano», fedele all'idea che la musica esista precedentemente alla sua messa per iscritto, capace di rinascere e di farsi moderna nelle sempre diverse esecuzioni, per l'altro essa esiste solo nel momento in cui diventa spettacolo.<sup>27</sup> Montale si inserisce nel discorso come terzo interlocutore:

Ed ora, per finire, mi si premetta una confessione. Anch'io sono stato e forse sarò ancora per qualche tempo un cronista musicale, poco amante della musica pura ma addirittura innamorato della musica teatrale e in particolare del melodramma, quasi unica gloria del nostro romanticismo. Non ho raccolto i miei scritti ma sento che se lo facessi dovrei far seguire ogni cronaca da un corsivo nel quale si smentirebbero le mie precedenti affermazioni.

Non diversamente agì quel Romualdo Giani che in due diversi testi elogiò e stroncò il *Nerone* di Boito. Ma in me agirebbero non motivi di gusto, bensì una sorta di

---

<sup>24</sup> E. Montale, *I casi della musica*, PS, p. 1215.

<sup>25</sup> E. Montale, «*La Bohème*» di Puccini, PS, p. 488.

<sup>26</sup> E. Montale, *I casi della musica*, PS, p. 1215.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 1216.

pietas per ciò che il teatro in musica rappresenta qualora la “macchina opera” sia vista dalle *coulisse* del palcoscenico. Allora le mie impressioni si capovolgono in me, al rozzo critico ch’io sono, si sostituisce un partecipe integrale, un complice; a tal segno che solo le cattive esecuzioni mi rendono del tutto comprensibile l’opera ascoltata. Critici come Mila e D’Amico non sono certo così affondati nella melma della vita “come teatro”. Ne restano fuori dal busto in su. Per questo le loro diagnosi sono così attendibili, mentre io me ne sto fermo al capezzale del malato e quasi vorrei che non guarisse.<sup>28</sup>

È la visione, seppur parziale, di un occhio innamorato dell’«orrido repertorio operistico», di chi è totalmente immerso nella «melma della “vita come teatro”», insieme alla simpatia, a quella capacità di soffrire con i cantanti di cui bene conosce le fatiche, ad alimentare i suoi articoli, che ne è il limite e la qualità. In una intervista del 1961, quando già l’idea di raccogliere gli articoli in un volume si sta concretizzando, Montale chiarisce ancora una volta l’intenzione alla luce della quale andrebbero letti i suoi scritti musicali:

Forse le cronache musicali dovrebbero uscire postume, in volume. Io vedo il *back ground*, lo sfondo del teatro lirico, nella sua tragedia, nella sua vasta umanità; so quante lacrime e sangue costi la carriera del cantante; e certe volte uso troppa indulgenza per questo fatto ... preparando quel volume da pubblicare postumo, ristabilirei l’equilibrio<sup>29</sup>

Equilibrio, quello fra se stesso e quel mondo appena sfiorato in gioventù, che si sarebbe potuto stabilire solo nella scrittura. Il desiderio di dedicarsi alla scrittura di “cose musicali” è rivelato molti anni prima, agli albori della sua ancora incerta carriera. Come abbiamo già detto, l’esordio di Montale ghost writer, 1916, precede di molto quello di Montale poeta. Nel 1924, un anno prima di *Stile e Tradizione* e di *Ossi di seppia*, Montale, sul «Cittadino di Genova», scrive una recensione al *Delirama* di Bruno Barilli: un’ulteriore dichiarazione d’amore nei confronti del melodramma «regno di fuochi fatui e cartapesta», «miracolo di una grande arte popolare» superiore per potere di coinvolgimento all’arte di Goldoni e di Manzoni. Quanto auspica il poeta è che frutto di questo amore possa essere un testo:

Noi parleremo dell’”opera”; non quella del golfo mistico e della cupola di Fortuny, dove i dittatori della bacchetta rifanno a modo loro, e disfano, i nostri plateali ed esuberanti capolavori; ma quella dei teatrucoli di provincia, dove trenta disgraziati

---

<sup>28</sup> E. Montale, *I casi della musica*, PS, pp. 1217-18.

<sup>29</sup> E. Montale, *Biografie al microfono*, AMS, p. 1619.

assaltano le creazioni del passato, le squinternano, le rovesciano in cordiali fragori sul popolino raccolto che sbuccia gli aranci e fa esplodere le bottiglie di gazosa.<sup>30</sup>

È la sua esperienza di teatro che gli preme raccontare, quella dei teatri baracconi e delle gazose di quand'era bambino e assistette per la prima volta alla *Sonnambula* accompagnato dal padre. È quella stessa meraviglia che vorrebbe consegnare ai suoi lettori: quell'«estasi di sciagurati», quel mondo di «dolci dementi- Carlomagni, Vaschi di Gama Filippi di Spagna- sulle inclite tavoli dei vecchi magazzini trasformati».<sup>31</sup> Il giovane Montale questo mondo lo conosce sia come spettatore, come esecutore casalingo, che come lettore di libretti, letteratura minore in cui «il nome dei poeti è scritto a caratteri di scatola, e vi figura appena quello dei musicisti».<sup>32</sup> La scrittura di Barilli è pomposa, vertiginosa, barocca, procede per immagini, è essa stessa musica che nasce dal pretesto musicale e «torna a risolversi in musica». Seppur alle volte la scrittura di Barilli, compositore frustrato, appaia intellettuale, rombante e declamatoria lo è perché è intimamente coinvolto nella materia che descrive. «Per quel posticino da nulla nella letteratura abbiamo perduto un reame, un reame musicale» scriverà Barilli; se non come cantante, anche Montale vorrebbe ritagliare per sé un piccolo spazio in quel mondo e chiude l'articolo quasi sospirando: «Vorremmo essere noi pure scrittori di musica per riceverne la nostra parte».<sup>33</sup>

Il poeta impiegò molti anni nel riordinare e scegliere recensioni alle opere, che spesso per repertorio si ripetevano fino a dieci volte. Il volume dedicato ai suoi scritti musicali, uscirà, nel dicembre del 1981, appena quattro mesi dopo la sua morte. L'iniziale idea di Montale era di titolarlo «L'analfabeta musicale».<sup>34</sup> Il poeta rispettava e si riconosceva nella categoria, essendo per lui l'analfabetismo «una grande forma di cultura»<sup>35</sup> condizione privilegiata di chi non sa e quindi non è condizionato da limiti “culturali” esteriori ma allo stesso tempo capace di riconoscere a pelle, per istinto, il bello dal brutto. Scriverà il poeta:

---

<sup>30</sup> E. Montale, *Il Delirama di Barilli*, ASM, p.915.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 916.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> E. Montale, *Cinquant'anni di poesia*, AMS, p. 1656.

<sup>35</sup> E. Montale, *La poesia e il resto*, cit., p. 1705.

L'analfabetismo è una forma primordiale di saggezza che distingue il bene dal male, il bianco dal nero, che limita le capacità dell'uomo al minimo, ma su queste basi sta saldamente in piedi, inconfutabile. Purtroppo l'analfabetismo non può essere insegnato. Sarebbe una contraddizione in termini. È un dono che alcuni hanno saputo preservare. Non tutti possono accedervi, anzi, nessuno che l'abbia superato può accedervi. L'analfabetismo è l'uomo nella sua purezza, che giudica fermo e sicuro, che vede e sa più di noi. Sa quel che bisogna sapere, come si deve vivere secondo la natura umana.<sup>36</sup>

Ma è lo scrupolo professionistico<sup>37</sup> che non gli permise di praticare fino in fondo quel "dilettantismo superiore". Ancora una volta ad un'apparente tendenza alla diminutio corrisponde la consapevolezza del contrario, segnale, ancora una volta, di uno snobismo che il poeta non si preoccupa di celare. Montale infatti lascia ad intendere che non solo "sa" ma che sa "di più": conosce i dietro le quinte della carriera di quegli uomini in calzamaglia che continua a guardare con simpatia e nostalgia. L'opera si mostra nuda al suo sguardo, con tutti i suoi ingranaggi a vista, con le passioni vere e quelle finte mescolate insieme. Se da una parte l'autodidattismo è impensabile in musica, come scriverà ne *Il Trionfo musicale della lettera k* parlando dei giovani compositori fin troppo istruiti, dall'altra «molti geni musicali [...] si sono svuotati dopo pochi anni di conservatorio»<sup>38</sup>

Il nuovo genio musicale dovrebbe essere perciò un *falso dilettante*: un musicista che non sa e non sapeva di esserlo. Fermato a tempo, prima che impari il suo mestiere, potrebbe darci il capolavoro che attendiamo.<sup>39</sup>

La rinascita del melodramma allora potrà avvenire solo per opera di un «Falso dilettante», di colui, cioè ad un passo dall'imparare il mestiere, «un musicista che non sa e non sapeva di esserlo», capace di tenersi al di là dello specialismo come quella della critica ad opera di un analfabeta: «Analfabeta io stesso, musicalmente parlando, non posso che porre il problema senza risolverlo» continuando a scrivere per non mancare ad un dovere «nei confronti verso i molti che [...] non osano esprimersi credendosi negati alla sensibilità dei suoni»<sup>40</sup>. Come Savinio, forse calcando l'idea di un dilettantismo superiore già

---

<sup>36</sup> E. Montale, *Il Montale di "Satura"*, AMS, p.1715.

<sup>37</sup> P.V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 244.

<sup>38</sup> E. Montale, *Trionfo musicale della lettera k*, ASM, p. 930.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

teorizzata da Montale nel lontano 1915, intende «les plus haut degré de civilisation mentale» per infine collocare «moi-même» fra quei «type d'intellectuel suprême»<sup>41</sup> quali Voltaire, Stendhal, Nietzsche così per Montale dichiararsi analfabeta significherà riconoscere anche per sé un posto fra quegli illustri dilettanti liberi e quindi capaci di una profondità maggiore.

---

<sup>41</sup> Cfr. A. Savinio, *La civilisation finienne*, in Id., *Opere, Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1954)*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 87-92.

### 3. Paradosso della cattiva musica

#### 3.1 *Backstage*

In una lettera inviata a Massimo Mila da Firenze il 19 settembre 1946 Montale si lamenta di un pagamento non onorato dall'editore Einaudi («una delusione»), per il quale il musicologo torinese lavorava («Aveva due uomini come Ginzburg e te, più che sufficienti; che altro gli occorreva per tirare avanti non alla Mondadori ma all'Italiana? Mah!»). In questa lettera, quasi in secondo piano, il poeta fa cenno all'amico di un articolo che ha appena scritto:

Mando alla lettura un piccolo «Paradosso della cattiva musica» che forse dedicherò a te, non perché tu mi debba dar ragione ma perché ho fiducia che apprezzerai la sensibilità musicale sincera, non rifatta sulle mode correnti. È lo scritto di uno che pur annoiandosi spaventosamente ai concerti non sa rassegnarsi a credersi completamente «fuori della musica». Ma anche, come vedrai, l'articolo di un ignorante.<sup>42</sup>

Si tratta del *Paradosso* che sarà scelto da Montale come esergo al volume che raccoglie una selezione dei suoi numerosissimi articoli di argomento musicale. Attraverso le lettere possiamo seguire la storia editoriale dello scritto e conoscere quali fossero le intenzioni legate alla sua stesura. La scelta di dedicarlo all'amico è dovuta al fatto che l'articolo montaliano nasce sulla scia di un intervento di Mila apparso sulla «Rassegna d'Italia» in cui si legge che

Grosso modo, che non sempre le grandi musiche ci sono state conservate dagli autori nella veste più opportuna e che, per esempio, il *Brindisi* della *Traviata* si doveva gustare assai meglio che in un teatro con l'orchestra tradizionale, in certi gloriosi tramonti romani al Pincio o a Villa Borghese, quando la banda municipale di Alessandro Vessella, tutta sfavillante di ottoni, teneva concerto nell'animazione del passeggio domenicale<sup>43</sup>

Un mese dopo, l'8 ottobre 1946, Montale continua a parlare a Mila dell'articolo la cui pubblicazione è prevista per il mese di novembre dello stesso

---

<sup>42</sup> Gli stralci delle lettere, alcuni riportati dallo stesso Mila in *Con Montale in un palco d'opera*, di Montale a Mila provengono dall'epistolario del musicologo torinese consultato presso la fondazione Paul Sacher a Basilea: (Collection Massimo Mila, Paul Sacher Foundation, Basel)

<sup>43</sup> M. Mila, *Con Montale in un palco d'opera*, AMS, cit., p. 1792



anno su «La Rassegna d'Italia» (che Montale chiama letteraria) di Francesco Flora.

Sono appena tre paginette, non aspettarti nulla di buono. Ma so di parlare per molti, che vengono creduti a musicali e non lo sono. Tu che sei anche un musicista, ma sei pure qualcos'altro, hai la necessaria ubiquità per capire quanto amore c'è in fondo a certi apparenti rifiuti. I giovani (settari) tipo Gigino dalla Piccola non sarebbero i più adatti per accorgersene.<sup>44</sup>

Nella lettera successiva Montale continua a schernirsi e a preparare l'amico alla lettura di quelle che continua a chiamare «paginette»:

Bada son tre paginette molto ingenue e non vanno prese alla lettera: c'è dentro uno stato d'animo che tu puoi capire e tradurre in termini migliori. Quando le lessi a radio Roma ebbi subito telefonate da musicisti alcune di assenso, altre furibonde; tra queste quella di Dalla Piccola che non avevo minimamente visè anche perché non ne conosco l'opera.<sup>45</sup>

Montale si professa ancora una volta analfabeta, «ignaro di musica»: una maschera che mette tutte le volte che sta per affermare qualcosa di scomodo, un modo per mettere le mani avanti soprattutto quando parla di musica contemporanea. In un'altra lettera infatti liquida il *Pierrot Lunaire* di Shöenberg, giudicando l'articolo di Mila, a questo dedicato, di un «ottimismo un po' forzato». Montale, ritenendosi un ignorante, racconta a Mila di essere però stato in grado di riconoscere la grandezza di Debussy a soli quindici anni.

Ed ora che sono tanto cresciuto di esperienza e di sensibilità perché non trovo appagamento nei vari esperimenti di dodecafonia che vado sentendo qua e là? A quale pubblico si rivolge questa musica se uno come me le resta estraneo?<sup>46</sup>

Montale e Mila, entrambi verdiani, pur stimandosi reciprocamente, sono molto dissimili quando si tratta di giudicare la musica contemporanea e le sperimentazioni dodecafoniche. In una conversazione con l'amico critico Montale tenta di salvare dal suo giudizio almeno le ardite soluzioni musicali di Wozzeck che definisce «esperimento irripetibile di musica-rumore in funzione di

---

<sup>44</sup> Lettera dattiloscritta da E. Montale a M. Mila, 8 ottobre 1946 Firenze, Collection M. Mila, Basel, Paul Sacher Foundation.

<sup>45</sup> M. Mila. *Con Montale in un palco d'opera*, cit., p. 1792-93.

<sup>46</sup> Biglietto dattiloscritto da E. Montale a M. Mila, 1 ottobre 1947 Firenze, Collection M. Mila, Basel, Paul Sacher Foundation.

commento psicologico» di un autore «nevrastenico raffinato e colto». I due, nel corso degli anni, parlano e commentano i reciproci articoli. Montale così riassume la propria posizione in un'epoca che costituzionalmente non sembra essere portata per l'arte: «non vedo notevoli dissensi tra noi, anche se di fronte al neoavanguardismo musicale ti trovo un poco reticente». Per Montale dopo Mussorgski e Cézanne «si è fatto ben poco» se non scoperte tecniche che non si possono dire, seguendo l'insegnamento crociano caro ad entrambi, artistiche. Dalla Piccola è uno dei bersagli preferiti di Montale con il quale più volte si troverà a dover dibattere in maniera indiretta, poi sarà la volta di Berio e infine di Nono. L'ultimo scambio fra Montale e Mila risale al 1979 in cui alla scrittura traballante, ormai ai limiti della leggibilità, di un bigliettino l'anziano Montale affida, anche se a detta di Mila, confondendo luoghi avvenimenti e persone, il tentativo di riconciliare due visioni ormai lontane: «Non credo un abisso ci divida. Se sono gran de pittura le combustioni di Burri sono grande musica anche queste di Nono».<sup>47</sup>

### 3.2. *Elogio di un Paradosso*

Il *Paradosso della cattiva musica*, scritto nel '46 e dedicato a Mila, è il primo saggio che apre la prima parte *Sulla Musica* della raccolta *Prime alla Scala*. L'articolo è da intendere quale una sorta di manifesto programmatico in cui Montale espone quella che è la sua idea di ascolto, di teatro e di conseguenza di critica. L'intervento è una premessa necessaria a tutto il volume e ne anticipa temi ricorrenti anche se, il fatto stesso di recensire spettacoli scaligeri, vanifica le iniziali intenzioni di dedicarsi a una critica ingenua, spontanea, che abbia cioè come oggetto proprio la «cattiva musica».

Dal momento che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, ben di più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini.

Questo l'incipit dell'*Elogio della cattiva musica* di Proust, scritto di cui, già nel titolo, il *Paradosso* è certamente figlio seppur illegittimo. Montale cerca, infatti, di costruire, per la sua presa di posizione, una tradizione che vanta come fondatori Proust e, poi, persino l'amato Debussy. La lettura del saggio del 1928 di Debenedetti su *Proust e la musica* non aveva che confermato questa impressione, consegnando un'immagine che Montale riconobbe come molto

---

<sup>47</sup> M. Mila, *Con Montale in un palco d'opera*, cit., p. 1795.

vicina alla propria: quella di un Proust «più e meglio che un dilettante, un amateur éclairé. Noi diremo piuttosto un frequentatore di sale da concerto», il cui gusto si era formato non programmaticamente ma «in un'ora imprevedibile».<sup>48</sup> Ma ben altra musica è quella a cui si riferisce Proust nel suo scritto: Offenbach e Audran. Lo stesso Debussy di cui Montale, che ne recensisce il *Monsieur Croche*, dice di poter annoverare fra gli ammiratori certi della sua cattiva musica, non sarà grande estimatore del melodramma italiano.<sup>49</sup> Montale, quando parla di cattiva musica, infatti si riferisce non alla musica strumentale ma a «musica teatrale impura», all' «orrido repertorio» del grande melodramma ottocentesco. Cattiva musica sono quelle opere come la *Cavalleria rusticana* che appartengono «alla vita della strada, nazional popolare»<sup>50</sup> o come *il Trovatore* che per essere massimamente esaltato esige «Scene traboccanti di passione, le sole che nei teatri di provincia permettono un'esecuzione sfogata, popolare».<sup>51</sup> Montale si sente, ancora una volta, l'ultimo rappresentante di una generazione in cui l'iniziazione musicale era ben più naturale e spesso non intenzionale. L'opera lirica, scriverà parlando del disinteresse dei giovani, «per gli uomini della mia generazione è stata una vera e propria esperienza spirituale».<sup>52</sup> Il progressivo affievolirsi dell'interesse nei confronti di questo genere, il suo più grande mutamento, è legato al suo essere diventato un momento di esibizione dei privilegi e degli atteggiamenti di un determinato gruppo sociale medio borghese, perdendo così una delle sue caratteristiche più vitali: il suo essere uno spettacolo di carattere popolare capace di vivere per strada. La scena del *Paradosso* si apre sullo spaccato di una Genova d'inizi novecento e su un Montale bambino che non frequenta teatri ma «un capannone stile liberty provveduto di un piccolo palcoscenico: il caffè ristorante del Lido d'Albaro». Montale racconta di sé e del colpo d'occhio dello spettacolo e del suo scenario insieme, il mare ed i fumi dei piroscafi nel porto, stampato vivido nella sua memoria:

L'ambiente era adatto, il pubblico rozzo, conciliante e sincero, la natura spaziava intorno e il grande viale che percorrevo nel viaggio di andata e ritorno (la passeggiata a

---

<sup>48</sup> G. Debenedetti, *Proust e la musica*, in Id., *Rileggere Proust*, Milano, Garzanti, 1994, p. 107.

<sup>49</sup> P. Gelli, *Il rinnegato baritono*, in R. Tordi Castria, *Montale a teatro*, cit., p. 75.

<sup>50</sup> E. Montale, «*Cavalleria rusticana*» di Mascagni, PS, p.958.

<sup>51</sup> E. Montale, «*Il Trovatore*» di Verdi, PS, p. 799.

<sup>52</sup> E. Montale, *Mezzo secolo di bel canto*, ASM, p. 944.

mare della Marinetta), tutto formava la cornice adatta a una buona (o meglio cattiva) educazione musicale. La cattiva musica, infatti a differenza della buona, non necessita di ottimi interpreti ma richiede un concorso di circostanze favorevoli che a volte solo il caso mette insieme.<sup>53</sup>

Per Montale la magia della musica, del melodramma nello specifico, è nel suo essere un frutto del caso. Gli elementi che la compongono sono i più disparati e non esiste regista capace di prevederli e di orchestrarli. In tutte le recensioni, come vedremo più avanti, Montale non manca mai di parlare della regia e di esprimere opinioni su quella che ritiene, essere la figura più controversa che è appunto quella del regista. La scelta di Montale allora è quella di porsi dalla parte di quella musica che la critica ritiene cattiva quella che non po' essere amata pubblicamente perché non corrispondente ai gusti dell'élite del momento.

[...] amo la cattiva musica, la musica cui il destino non batte alle porte e in cui i temi conduttori sono ripetuti trenta o quaranta volte, certo per una immotivata presunzione della nostra sordità; amo la cattiva musica, o meglio la musica che la frateria non sempre disinteressata degli specialisti o dei musicanti proclama pubblicamente tale.<sup>54</sup>

Montale fermamente dichiara il suo amore per quel repertorio musicale romantico, tardo romantico e verista rifiutando, come aveva fatto da ragazzo, la retorica della buona musica qui sintetizzata nell'emblematico rintocco dell'inizio della quinta Sinfonia di Beethoven, il genio retorico per eccellenza. La quinta Sinfonia sarà, altrove e in veste non ufficiale, aspramente criticata da Montale che arriverà a considerarla, senza giri di parole, in una lettera a Clizia del '33:

Like a bottom spelato di una scimmia. Grande sfoggio di pathos e catarsi, effetti insistenze alla Leoncavallo- e poi Pudore - Amore - Cor Cordium, ma poche idee e too much ado for nothing.<sup>55</sup>

Niente a che vedere con la cattiva musica che è altresì indispensabile a spiegare la buona musica amata di nascosto da critici «settari»: «lo dicono solo

---

<sup>53</sup> E. Montale, *il Paradosso della cattiva musica*, PS, p. 383.

<sup>54</sup> *Ivi*, p.384.

<sup>55</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p.37.

agli amici profani, in rari momenti di sincerità e dopo essersi guardati sospettosamente intorno, per paura che qualcuno stia ad ascoltarli». Se esiste un riferimento concreto a quello che Montale esprime in linea generale a tutti i critici, è lo stesso poeta a raccontarcelo in occasione di una recensione delle opere più amate e meno riuscite nei grandi allestimenti scaligeri, l'*Iris* di Mascagni. Al Teatro Verdi di Firenze, il musicologo Ferdinando Liuzzi aveva ascoltato l'intera opera nascosto nel loggione al termine della quale aveva sussurrato all'orecchio del poeta: «Se dicessi per iscritto che mi piace quest'opera sarei squalificato dai miei colleghi. Eppure qui ... a quattr'occhi». <sup>56</sup> Montale invece ama le Opere «da baraccone, non c'è dubbio, e sono un'opera di cattivo gusto» <sup>57</sup> caratteristica che non esclude a priori una certa «vitalità anche artistica», <sup>58</sup> ama quelle «esecuzioni poco scrupolose ma calde, sostenute dall'entusiasmo di ascoltatori di "massa"». <sup>59</sup> Se, infatti, l'opera non ha più quella risonanza sociale che aveva avuto un tempo questo è dovuto soprattutto alla mancanza di veri intellettuali capaci di andare coraggiosamente controcorrente.

Se un divorzio si deve constatare fra il pubblico e l'Opera bisogna dunque dire che questo riguarda quasi esclusivamente le classi e sedicenti intellettuali, quelle che danno il *la* alla pubblica opinione e alle quali, finché non si è giunti a viverci dentro, ci si vergogna di non appartenere. <sup>60</sup>

La critica montaliana ebbe però come oggetto proprio quella "buona musica" tanto deprecata: eseguita da grandi divi, per un pubblico di abbonati, nel teatro più modaiolo d'Italia. E nonostante, in una sua recensione, scriva «per fortuna esistono ancor intellettuali veri e propri, [...] che stanno all'intellettuale patentato come l'uomo sta alla scimmia, i quali non si vergognano di amare il melodramma [...]» <sup>61</sup> con evidente auto-riferimento,

<sup>56</sup> E. Montale, «*Iris*» di Mascagni, PS, p.631.

<sup>57</sup> E. Montale, «*I sette peccati*» di Veretti, «*I Pagliacci*» di Leoncavallo, PS, p. 1008.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> E. Montale, «*Lucia di Lammermoor*» di Donizetti, ASM, p.1241.

<sup>60</sup> E. Montale, *Mezzo secolo di bel canto*, AMS, p.945.

<sup>61</sup> Con evidente riferimento a se stesso. Degni di annoverare fra gli intellettuali sono in particolare James Joyce e il critico musicale Eugenio Gara: «L'uomo che io cerco sempre con la coda dell'occhio nel *fumoir* della Scala per scambiare qualche impressione», scrittore di alcune pagine dedicate a *I cantanti di mezzo secolo* cui Montale recensirà in questo articolo. Gara è l'unico a cui, prosegue Montale, avrebbe potuto chiedere un consiglio «se avessi vent'anni, buona salute e un promettente *si bemolle* nascosto nell'ugola»: *Ivi*, p. 945-46.

Montale stesso ebbe la sua parte in quello stanco rito collettivo. Anche per il nostro autore, insomma, l'opera divenne «merce che dà da vivere a tutto un mondo che effettivamente non potrebbe vivere in un'altra maniera». Eppure, a differenza di quanto rileva Mengaldo, nonostante Montale non si abbandonasse mai effettivamente «a un ascolto preculturale per lampi ed agnizioni»<sup>62</sup> l'orecchio rimase sempre teso a captare le rare epifanie della sua cattiva musica per potersene ancora meravigliare, per non perdere «quella condizione di passività ricettiva e gratuita che meglio permette di cogliere il segreto della creazione artistica». Per trovare un esempio pratico di questo «stato d'animo» ci basta sfogliare le numerosissime pagine delle sue recensioni. Le opere più popolari infatti, pur rivivendo in allestimenti spettacolari, non possono reggere il confronto con i loro antenati «straccioni». Nel 1956, in occasione del *Don Giovanni* scaligero di Otto Ackermann, scriverà:

Le opere di repertorio noi non le accettiamo più nelle edizioni sommarie che pure hanno consentito loro di crescere e di vigoreggiare; eppure le sentiamo stranamente meno vive, meno autentiche nelle esecuzioni che oggi ne presentano i maggiori teatri, forniti di larghi mezzi, assistiti da direttori artistici di indubbia competenza e sensibilità. Tipico l'esempio del *Boris* «originale»; certo un capolavoro, ma tale che troverebbe la sua vera sede più in un baraccone che in un grande teatro provvisto di mezzi di prim'ordine: e questo non solo perché avrebbe un pubblico diverso ma anche perché la modestia dei mezzi parrebbe più congeniale alla sublime povertà dell'opera.<sup>63</sup>

La coerenza interiore alla volontà e al gusto espresso nel *Paradosso* vengono fuori soprattutto nel momento in cui l'opera da recensire è un'opera che appartiene al proprio personalissimo repertorio, la cui visione si va a sovrapporre al ricordo di una determinata e spesso grossolana esecuzione, a scontrare con «i nonnulla, tra fisici e spirituali, che costituiscono il fondo originale e insostituibile di una impressione»<sup>64</sup>. Ed infatti la spia si riaccende alla vista del *Don Giovanni*, del *Boris*, delle opere di Verdi: dell'*Aida* il poeta-critico ci dice essere un'opera i cui trionfi si celebravano già «nelle piazze, arene e giardini»<sup>65</sup> spettacolare «anche quando i sacerdoti portavano barbe di cartapesta e indossavano accappatoi da spiaggia» (situazione che sembra rimandare alle proprie infantili rappresentazioni casalinghe) perché grandiosa

---

<sup>62</sup> P.V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, in Id., *La tradizione del novecento*, cit. p. 242.

<sup>63</sup> E. Montale, «*Don Giovanni*» di Mozart, PS, p.582.

<sup>64</sup> G. Debenedetti a proposito di Proust in Id., *Proust e la musica*, cit., p. 108.

<sup>65</sup> E. Montale, «*Aida*» di Verdi, PS, cit., 596.

costituzionalmente. O ancora quando scrive che l'ambientazione ideale per le *Ernani* sarebbe stata:

Un telone di cartapesta, un'orchestra discreta ma non sovrabbondante, due o tre artisti capaci di sentire ed esprimere il canto verdiano erano una volta sufficienti a rivelare Verdi a un pubblico degno di ascoltarlo; e ciò avveniva più spesso in teatri di modeste esigenze.

Senza dubbio, le antiche esecuzioni erano volgarucce ma rendevano il più e il meglio: l'essenza del canto di Verdi.<sup>66</sup>

Se il *Paradosso* rappresenta per Montale l'ideale a cui si ispira, la pietra di paragone con cui si dovranno confrontare tutte le opere, esistono anche felici occasioni in cui la buona riuscita di un'opera sconfigge nel poeta un suo autodiagnosticato pregiudizio, quello secondo cui «nel nostro massimo teatro lirico le opere di repertorio [...] subiscano fatalmente [...] un processo di prerefrigerazione tale da far rimpiangere le vecchie gloriose esecuzioni»<sup>67</sup> come nel caso della prima di *Un ballo in maschera* diretto da Gavazzeni.

E non è un caso che proprio la visione dell'opera della sua iniziazione, *La Sonnambula* di Bellini, faccia riemergere, dalla superficie di critico distaccato, l'«amante del melodramma ottocentesco, eseguito nei teatri di provincia, cani nostrani senza golfi mistici»<sup>68</sup>

Un simile gioiello annegato in una sala vastissima, incastonato da una messa in scena quasi oleografica, appesantito dalle cure di un sapiente regista che deve far sentire la sua mano e deve, per esempio, disporre le “masse” come se stessero per intonare “Dal tuo stellato soglio” e intraprendere il guado del mar Rosso, perde in tenerezza e credibilità quanto guadagna come spettacolo. L'Amina a cui presteremo più fede sarà quasi una straccioncella, non una Fraülein in criolina, con una ciambella in testa. Costumi d'epoca, documentabilissimi? Siamo d'accordo, ma poco ci importa della verità quando si deve far trionfare la finzione.<sup>69</sup>

*La Sonnambula* è per Montale il simbolo della musica impura, della scintilla nata dal caso di un'esecuzione imperfetta arrivata al poeta, stando ai termini di Debenedetti, per vie involontarie in un'ora imprevedibile. Un'opera

---

<sup>66</sup> E. Montale, «*Ernani*» di Verdi, PS, pp. 683-684.

<sup>67</sup> E. Montale, «*Un ballo in maschera*» di Verdi, PS, cit., p. 593.

<sup>68</sup> Parole utilizzate da Montale nel descrivere Bruno Barilli: E. Montale, *il «Delirama» di Bruno Barilli*, cit., p.924.

<sup>69</sup> E. Montale, «*La Sonnambula*» di Bellini, PS, pp. 549-550.

per sempre legata a un ricordo d'iniziato non ancora educato alla "buona musica", il cui habitat naturale è un teatro baraccone, un caffè. Seppur «sottoponendo a cauzione i giudizi dei laudatores del passato»,<sup>70</sup> conscio che l'effettivo valore del ricordo può essere alterato dal sentimento e dal tempo, il poeta non può non rilevare che l'eccessiva ricercatezza di alcune scelte filologiche e veriste invece di esaltare, tolgono all'opera la sua purezza, le sottraggono «vita». In un teatro come La Scala, seppur diretta da Leonard Bernstein, un'opera simile non può che annegare e la mano pesante del regista inesperto trattare tutto come se fosse "Verdi".

E se la buona musica ha bisogno di «grandi interpreti d'eccezione, possibilmente stranieri, meglio se tedeschi» che qualità dovranno avere quelli della cattiva musica? L'Amina dovrà essere una straccioncella e le opere di Verdi sono scritte per essere cantate dalla figlia di un portinaio.

Il grande melodramma non ha bisogno, in poche parole, di divi. Ma anche l'arte del bel canto è «straordinariamente aleatoria». Anche il cantante ideale è, come il teatro d'opera, il frutto casuale d'innesti, un miracoloso insieme di «talento e irresponsabilità, estro e pedanteria, studio e allegra mancanza di scrupoli»<sup>71</sup> dotato dell'indispensabile «côté bête», caratteristica che Montale dirà più volte essere stata la causa della sua rinuncia al canto. Per parlare del melodramma ottocentesco non si può quindi, per il nostro autore, «trascurare il fatto che le folle si mantennero sempre verdiane; né dicendo questo volevo disprezzarne scelbaramente il culturame». Proprio per questo la buona riuscita predilige cantanti non raffinati piuttosto istintivi, dotati di una dose di sfrontatezza ed anche, come Montale dichiarò, di una «certa stupidità». Purgato da questo, trasformato il cantante in celebrità, richiesta una perfezione tecnica e stilistica il teatro è andato perdendo il sangue, la passione, la finzione. Il *Paradosso* può aiutarci anche in questo, a cercare di fare ordine e di trovare una serie di leitmotiv che si ripetono nella formulazione della critica montaliana.

Il primo punto: se alla buona riuscita di uno spettacolo concorrono forze del tutto incontrollabili, sarà allora interessante vedere come, nel corso degli articoli, Montale si comporterà nei confronti dei diversi registi che invece si pongono proprio come i mastri burattinai di un'operazione che il poeta crede difficile se non impossibile.

---

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> E. Montale, *Ogni grande cantante inventa la propria voce*, PS, p. 968.



Il secondo punto è la descrizione del “cantante tipo”: non divo ma appartenente ad un « ceto intermedio che sta fra il mendicante e il padrone di casa». Il poeta arriverà a formulare una sorta di equazione, che parlare di divi significa soprattutto parlare di donne facendo un esempio su tutti: Maria Callas. Proseguendo nella lettura del *Paradosso* arriviamo ad un terzo punto: Verdi «il paradigma assoluto del Paradosso»<sup>72</sup>

Povero Verdi, tenuto in quarantena dagli intellettuali fino a venti anni fa nonostante l'entusiasmo popolare che lo ha sempre accompagnato, promosso poi alla schiera dei musicisti tollerabili per l'opera sua più eclettica, il Falstaff, sopportato anche in qualche spartito come il Macbeth [...] <sup>73</sup>

Dagli anni '20 del novecento, dopo un certo periodo di buio in cui Verdi non aveva goduto di popolarità negli ambienti intellettuali, si assiste ad una verdi - rinascenza. Il compositore rappresenterà quindi il perfetto esempio di autore che vive nella linea di demarcazione fra la cosiddetta buona e cattiva musica. Montale, estimatore di Verdi al di là di qualsiasi pregiudizio, ci terrà a sottolineare la genuinità del suo giudizio formulato da “analfabeta”(nei termini in cui abbiamo già parlato): già critici quali Mengaldo e Sanguineti hanno sottolineato la necessità di dedicare una attenzione diversa al Verdi secundum Montale.

Giungendo all'epilogo dell'articolo, arriviamo a toccare un altro punto assai trasversale nel pensiero montaliano. La cattiva musica, che non ha bisogno di sale da concerto o da templi per essere goduta, capace di «soccorrerci a tutte le ore del giorno e della notte», che può imprimersi nella nostra memoria anche per mezzo del «canto notturno di un ubriaco»,<sup>74</sup> è quella che, in poche parole, vive, è parte della nostra vita:

E a questo punto l'onesto ignorante, l'amatore della cattiva musica, deve concludere che pura o impura, facile o difficile, la musica viva di domani sempre meno ci verrà da musicisti di clan, da fanatici; così come non ci verrà la poesia di domani da letterati che frequentano le “case della cultura” e i congressi sulla ricostruzione spirituale dell'Europa.

---

<sup>72</sup> E. Sanguineti, *In margine a un Paradosso*, in *Giuseppe Verdi genovese*, a cura di R. Iovino e S. Verdino, Genova, celebrazioni verdiane, 2001.

<sup>73</sup> E. Montale, *Paradosso della cattiva musica*, cit., p. 386.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 384.

Il più grande pericolo per il teatro d'opera è di dimenticare la propria tradizione popolare e trincerarsi nello specialismo di un'élite di pubblico e critica. Usando altre parole di Montale: «Guai se il teatro d'opera si riducesse ad essere “un tempio” a uso esclusivo di abbonati e di ascoltatori professionisti».<sup>75</sup> Questo decreterebbe la sua morte.

Amo e lo dico molto semplicemente, quei musicisti in cui l'amor vitae non si fa uccidere dalla superstizione di un nuovo stile, li amo forse perché indicano la via che avrei voluto seguire nell'arte mia, se ne avessi una e se la poesia fosse davvero un'arte come le altre: il che non è troppo facile a dimostrarsi ...<sup>76</sup>

Tre anni dopo il *Paradosso*, nel 1949, in *Tornare alla strada*, articolo raccolto in *Auto da fè*, Montale ritorna a demarcare a chiare lettere ciò che consentirà all'arte di sopravvivere e che costituisce il vero paradosso:

Non c'è frase musicale o poetica, figura dipinta o raccontata che non abbiano fatto presa, che non abbiano inciso su una vita, modificato un destino, alleviato o aggravato un dolore. Infiniti amori sono sorti fra le spire di un motivuccio volgare, infinite tragedie si sono suggellate con le battute di una canzonetta, di uno spiritual negro o con un verso di cui nessun altro (forse nemmeno l'autore) si ricordava più<sup>77</sup>

Finiamo come abbiamo iniziato, nel segno di Proust e delle parole che Montale sembra parafrasare:

Un certo ritornello insopportabile [...] ha accolto in sé il tesoro di migliaia di anime, conserva il segreto di migliaia di vite, di cui fu viva l'ispirazione, la consolazione sempre pronta, sempre aperta sul leggio del pianoforte, la grazia sognate e l'ideale.

Per Proust «la bontà, la qualità estetica di una musica hanno il loro valore; ma quel che conta è la presa che essa arriva a fare nel suo fedele», la qualità sentimentale dell'ascolto è quindi più importante di quella estetica. È la capacità di alcune musiche di perdurare e ricomparire per intermittenze nella vita, e quindi nella scrittura, a decretarne l'effettivo valore. Per Montale è lo stesso: è l'amor vitae quello che distingue la buona dalla cattiva musica. La prima inizia e finisce, si consuma nei teatri, si preclude la sua seconda e più

---

<sup>75</sup> E. Montale, «*Il ladro e la zitella*» di Menotti, PS, cit., p.978.

<sup>76</sup> E. Montale, *Paradosso della cattiva musica*, cit., p.388.

<sup>77</sup> E. Montale, *Tornare alla strada*, AF, cit., p. 141

feconda vita, la circolazione. Gli artisti così come i critici, incapaci ormai di distinguere buono e cattivo avverano il paradosso di definire cattivo tutto ciò che invece è capace di circolare come il sangue nelle vene, nella vita di ciascun uomo. Chi si rifiuta di dare una forma alla vita, chi si rifiuta di «circolare», si condanna a “non esistere per nessuno”: «Non si salveranno se, usciti dalla strada e non dai musei, non avranno il coraggio di dir parole che possano tornare nella strada».<sup>78</sup> Solo allora la musica potrà accendere nel pubblico un qualche interesse.

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 143.

#### 4.Prime alla Scala

*Prime alla Scala*, pubblicato nel 1981 come raccolta autonoma (Arnoldo Mondadori Editore, Milano), è oggi contenuto nel volume dei “Meridiani” Mondadori *Il secondo mestiere: arte, musica e società*. Nel “Meridiano”, la raccolta è seguita da un secondo gruppo di 110 articoli, *Altri scritti musicali*, selezionati dalla curatrice Gianfranca Lavezzi per colmare alcune lacune e salvare molti articoli validi scartati precedentemente. Alcuni di questi sono precedenti alla collaborazione con il «Corriere», risalenti agli anni Venti-Trenta, scritti per «il Cittadino» di Genova, «l’Ambrosiano» di Milano e per la rivista «Solaria», testimoni del lungo interesse del poeta per la materia. Stando alle informazioni fornite in nota dalla stessa curatrice e dal curatore del Meridiano, Giorgio Zampa, per esigenze di pubblicazione, si è dovuta operare una cernita, che evitasse soprattutto le ripetizioni, che ha escluso dall’operazione antologica quasi 500 articoli. Ciò che manca riguarda soprattutto balletti e musica sinfonica,<sup>79</sup> questa totalmente assente nelle raccolte, molto indietro, rispetto all’«orrido repertorio», negli interessi del poeta.

*Prime alla scala*, «libro di amori e di fastidi»,<sup>80</sup> è una raccolta d’autore postuma. Nella scelta degli articoli, nella loro organizzazione e distribuzione, negli eventuali tagli è intervenuto il poeta che, però, non ne vide la pubblicazione, avvenuta ad appena tre mesi dalla sua morte, nel dicembre del 1981.

I 156 articoli di *Prime alla scala* sono ordinati, per contenuto e cronologicamente, in cinque sezioni: *Scritti musicali*, *Ritratti*, in cui sono descritte le fisionomie di cinque grandi della musica (il basso Titta Ruffo, Stravinskij veneziano, la divina Callas, il maestro Toscanini, l’amico Gavazzeni), *Festival di Venezia e Spoleto*, *Prime alla scala*, che è la sezione più vasta (nella scelta si è preferita, in caso di più recensioni per una stessa opera, la prima in ordine cronologico)<sup>81</sup> ed infine *In altri teatri*, in cui è inclusa, la prima recensione del 1916. Precedentemente introdotte da *Paradosso della cattiva musica* posto ad esergo dell’intera raccolta.

---

<sup>79</sup> Di cui daremo un assaggio nell’Antologia Sinfonica posta al termine di questo lavoro.

<sup>80</sup> M. Bortolotto, *Il lungo viaggio fra le note di Eugenio Montale*, cit.

<sup>81</sup> Cfr. G. Lavezzi, *Nota al testo*, in E. Montale, ASM, p. 1797.

Gli articoli, redatti fra il 1954 e il 1967, ripercorrono quasi tutta la storia della musica melodrammatica, con particolare predilezione per il repertorio ottocentesco e ci danno un importante spaccato della realtà musicale e culturale del dopoguerra, permettendoci di osservare, attraverso la penna del poeta, esibirsi musicisti, direttori e cantanti che hanno fatto la leggenda della Scala. Come abbiamo già detto, questi rappresentano solo una parte degli articoli scritti dal poeta. Tenendo conto anche degli *Altri scritti musicali* si potrebbe raggrupparli, per contenuto, in:

- Articoli generici a tema musicale che comprendono recensioni di libri di estetica musicale di saggi seminari e convegni a cui Montale assistette in veste di reporter.

- Articoli riguardanti la descrizione di singoli spettacoli, operistici e sinfonici, redatti secondo uno schema fisso:<sup>82</sup> a un inquadramento storico dell'autore e dell'opera, informativo per il lettore estraneo, segue un giudizio sull'esecuzione, sulle diverse componenti dello spettacolo e la notizia di tutti gli interpreti, da quelli maggiori a quelli minori.<sup>83</sup> Gli autori trattati vanno da Gluck, Spontini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Rossini, Wagner, Murgsorskij, Mozart, Beethoven, Monteverdi fino ai contemporanei Britten, Stravinskij, Nono, Prokof'ev, Rota, Poulenc, De Falla ecc...

---

<sup>82</sup> E' Mengaldo il primo a interessarsi criticamente agli scritti musicali di Montale nello studio *Montale critico musicale*. In questo saggio il critico descrive il dispositivo secondo cui sono organizzate tutte le recensioni così riassunto: «Premesso che gli elementi del dispositivo vano distribuiti in due grandi gruppi, uno A, relativo all'opera in se stessa, e uno B, relativo all'esecuzione scaligera oggetto dell'articolo, si ha quanto segue: A 1. Informazioni sull'autore dell'opera; A 2. Sua fortuna, in generale, in Italia, alla Scala in particolare; A 3. Descrizione della "trama"; A 4. Descrizione e valutazione del libretto; A 5. Collocazione storica dell'opera entro l'autore e la tradizione che la precede, e segue; A 6. Giudizio sulla validità musico-teatrale; B 7, Giudizio sulla presente realizzazione, a) musicale, b) scenica; B 8. Confronto tra questa e altre realizzazioni; B 9. Reazioni del pubblico.» Con alcune variabili che ruotano attorno a dei punti fermi: non mancano mai, per la sezione A, i punti 5 e 6 (i punti 1, 2, 3 sono funzionali qualora l'autore descritto non è conosciuto al largo pubblico) e per la sezione B il punto 7 e il 9»: P. V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, in Id., *La tradizione del Novecento, Quarta serie*, cit., pp. 245-46.

<sup>83</sup> Il saggio che ci è guida nella lettura delle cronache e nella stesura di questo paragrafo è scritto da uno studioso che si definisce in partenza melomane, è quindi inevitabile che il giudizio dell'amatore Mengaldo orienti quello del critico, che soprattutto nel caso di Mozart non manca di esaltare la capacità interpretativa del poeta «è impossibile e non ammirare», «è oro colato», «perfetta è la comprensione della più difficile, ambigua *Così fan tutte*»: *Ibidem*.

- Articoli che si presentano come racconti che fanno *pendant*, per modalità stilistica e per contenuto, con quelli raccolti in *Farfalla di Dinard* o in *Fuori di casa*: resoconti del rito dell'andare a teatro, descrizione del pubblico e degli abbonati costretti a subire un supplizio superiore alle loro forze. Montale critico, nei suoi scritti, descrive ironicamente la propria predilezione per la «cattiva musica» facile da ricordare e da ascoltare e commenta con altrettanta ironia il tipo di musica verso cui non nutre molta simpatia. Questi articoli sono perfettamente sovrapponibili, per sguardo disincantato, a molti saggi contenuti in *Auto da fê*, raccolta nel 1966.

Nel proporsi come critico teatrale, nel 1945, Montale elenca a Sacchi quali dovrebbero essere le caratteristiche di un buon scritto giornalistico: «chiarezza, duttilità e la mano leggera ch'è necessaria in un grande quotidiano. Il fatto di provenire da un altro campo è in fondo più una garanzia che un ostacolo».<sup>84</sup> Montale, e varrà anche per le critiche musicali, si propone quale occhio ed orecchio, estraneo a qualsiasi rivalità musicale, non «alfabetizzato» e quindi più libero. Nonostante questo non riuscirà mai ad essere uno spettatore obiettivo ed imparziale. Ad una esigenza di chiarezza il poeta risponde con uno stile secco, informativo quasi didattico, serio e metodico. Il modo di procedere tiene conto del pubblico al quale si sta rivolgendo che è quello di un «giornale di varietà» e non di specialisti e per questo molto diverso rispetto a quello delle recensioni mattutine come testimonia il Maestro Gavazzeni:

Le relazioni sul «Corriere d'Informazione» davano veramente il senso- una prerogativa di Montale critico musicale- di capire cosa era successo durante la serata alla Scala o altrove, in sede d'opera, anche per uno che no ci fosse stato.<sup>85</sup>

Una critica sui generis, non canonica, fatta da un non addetto ai lavori, da uno che, come scrive Mila, «conosceva un poco la musica»<sup>86</sup> e forse, proprio per questo, molto più soggetta agli umori del poeta. Nel formulare giudizi il poeta tiene conto di tutti gli elementi di cui l'opera si compone: dalla corrente artistica alla quale appartiene, ai legami con la tradizione che la precede, dalla storia dell'autore alla fortuna dell'opera, dagli aspetti della

---

<sup>84</sup> F. Contorbis, *Montale critico nello specchio delle lettere. Un'approssimazione*, cit., p. 270.

<sup>85</sup> G. Gavazzeni, *Il mio Montale*, in R., Iovino e S. Verdino, *Montale, la musica, i musicisti*, cit., p. 20.

<sup>86</sup> M. Mila, *Con Montale in un palco d'opera*, cit., p.1791.

messa in scena (scenografia, regia, coreografia) a quella dell'esecuzione (direttori e tutti i cantanti e i ballerini). Ma anche di aspetti molto più soggettivi ed allora anche «brevità e lunghezza», «spesso cronometricamente documentate»,<sup>87</sup> assurgono ad indicatori importanti nella formulazione di un giudizio di valore dell'opera. Uno spazietto era anche riservato agli oscillanti umori di un pubblico spesso annoiato, vera cartina, in bene o in male, di tornasole della ricezione dell'opera. Il giudizio negativo riguardante un'opera, anche qualora questo fosse dettato da questioni di gusto, non è mai totale; sempre riuscirà a salvare qualcosa o ad apprezzare il tentativo soprattutto degli interpreti, con un occhio di riguardo ai cantanti. Perché anche dietro l'opera nuova, la peggiore esecuzione «c'è l'oscuro lavoro degli interpreti, lavoro che spesso dura mesi e mesi e meriterebbe un riconoscimento».<sup>88</sup>

Una lunga frequentazione degli scritti ci consente di riconoscere fra le righe il poeta, nonostante il giornalista sembri fare di tutto per nascondere; di vedere l'ago della bilancia delle sue preferenze puntare all'ottocento italiano, di intravedere la sua ironia sottile e "crudele" esercitata soprattutto nei confronti delle trovate dei "dodecafonici" e dei critici di mestiere, incapaci di esprimere un giudizio reale o controcorrente. Bisogna però onestamente ammettere che questi saggi non hanno nulla, o pochissimo, della prosa d'arte. Essi sono il risultato di un lungo mestiere, che rimane tale anche nello stile, svolto con professionalità ma senza mai aspirare ad essere qualcosa di più rispetto a quanto richiesto, condizionato dal respiro stretto dai tempi di consegna e dalla routine. Ed il maggior difetto delle cronache scaligere e soprattutto quelle riguardanti i festival risiede proprio in questo: il poeta non fa nulla per nascondere il proprio fastidio per la noia di alcuni spettacoli, scrivendo delle Walkirie di Wagner parlerà di «straordinario tedio», per la ripetizione di rituali che ormai gli appaiono vuoti, per la direzione che teatro e musica stanno prendendo. Nel mestiere la passione è soffocata da troppi appalti, aspetti materiali e contingenti che sottraggono alla musica «ogni elemento di sorpresa»:

E se poi si passa all'esecuzione (i viaggi, i programmi, le prenotazioni, il sapere in anticipo in che giorno, in quale ora dovremo commuoverci ascoltando il

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 1793.

<sup>88</sup> E. Montale, *Refrattari all'applauso*, ASM, p. 1108.

“pezzo”) si entra in un ingranaggio che ben poco ha a che fare con l’armonia delle sfere.<sup>89</sup>

Altro si sarebbe aspettato il lettore dalle premesse del *Paradosso della cattiva musica*. Il saggio, firmato nel 1946, posto in ouverture alla raccolta, ci ricorda quale sia la lente attraverso il cui il poeta osserva il mondo del bel canto, quali siano le sue reali propensioni, quali i gusti dell’uomo Montale. Con tale consapevolezza si dovranno leggere tutte le prose, intendere tutti i giudizi che daranno nuova luce alle prose pur così lontane per libertà e partecipazione patetica a quella prima:

L’esperienza libera della musica è per Montale – possiamo chiosare- un’esperienza d’eccezione proprio perché riguarda assai più l’*Erlebnis* che la Cultura. Ma appunto: nel *Paradosso* Montale ragiona da amatore, come cronista nel «Corriere d’Informazione» agirà da professionista *en trite*.<sup>90</sup>

Le cronache scaligere, pur limitate dall’essere espressione parziale di un non addetto ai lavori, nonostante tutti i loro difetti, sono però sincera espressione di un pensiero mai omologato ad un coro e al contempo senza mai cadere in «arbitrii soggettivistici». Non hanno nulla degli eccessi barocchi di un Barilli, non tentano di dare un’interpretazione storiografica, non tendono ad essere ‘belle pagine’, tendenza invece propria per coloro i quali il primo mestiere non ha nulla a che fare con la pagina scritta, completamente opposto al caso di Gavazzeni che diceva di portarsi un morto dentro, uno scrittore ucciso dalla musica.<sup>91</sup> Il prototipo perfetto dello scrittore di cose di musica dovrebbe essere per Montale «Non musicista, né propriamente musicologo di mestiere, [...] nemmeno un cantante fallito»,<sup>92</sup> parole di lode per il critico musicale Eugenio Gara: un amante puro del teatro d’opera e delle storie dei suoi interpreti. Sottile è il richiamo autobiografico a quello che mai chiamerà rimpianto ma che in fondo restò sempre tale. Montale non fu cantante fallito, si fermò alle soglie ma resta comunque della schiera di chi ebbe qualche aspirazione in campo musicale. Esse ci consentono di analizzare concretamente il gusto musicale del poeta, a sua detta, mai inficiato da motivazioni esterne o contaminato da mode di

---

<sup>89</sup> E. Montale, *I Variazioni*, AF, p. 160.

<sup>90</sup> P. V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 243

<sup>91</sup> Cfr. E. Montale, *Gavazzeni*, PS, p. 413.

<sup>92</sup> E. Montale, *Mezzo secolo di belcanto*, PS, pp. 945.



intravedere la sua vasta cultura storico-artistica ed allo stesso tempo di riconoscerne i limiti, i fraintendimenti ed infine di scovare tracce coerenti al suo pensiero poetico. Il giudizio negativo sulla musica dodecafonica e seriale è, ad esempio, seppur appaia come una pura presa di posizione, tutt'uno con quello concernente l'arte contemporanea, sintomo di una malattia culturale, politica e soprattutto umana, argomento che percorre come un filo rosso prose di costume, recensioni e poesie di quegli stessi anni. Questo atteggiamento fu visto da molti altri critici, Mila su tutti, un segno della cecità del critico eppure la dura opposizione di Montale a quelle musiche difficili è manifestazione di una precisa idea di fare critica, coerente al proprio sentire, persino quando si trattava di non comprendere o di travisare le intenzioni di un'opera.

So benissimo che secondo G.C. Argan ed altri il compito del critico non è di giudicare ma di capire. I critici sarebbero perciò condannati a capire tutto, il che equivale a non capire nulla. E in effetti ai critici d'oggi non resterebbe che fare le valige e andarsene.<sup>93</sup>

Superficiali e sottilmente maligne allora risulteranno le osservazioni del «nostro Adorno musicale»<sup>94</sup> Bortolotto che giudica la conoscenza di Montale, seppur insonnolito per le ore tarde ed infastidito dalla lunga pratica di un mestiere che non a caso lo stesso poeta ritiene secondo, in base alle sue, a suo avviso clamorose ed imperdonabili, sviste:

L'incipit celeberrimo della Bolena «al dolce guidami» diviene «portami»; il Serse haendeliano, noto anche alle pietre “dolce e adorabile” Gioseffo Zarlino, curiosamente, passa a Zarlini, anche nell'indice; l'Edipo Re viene ereditato da Euripide; Berg impiega la tecnica del micro suono e dell'ultrasuono, come i cani poliziotti, «un'unica tonalità domina il *Don Giovanni*» (soporifero, dunque, come un compositore ascoltato a Venezia nei famigerati autunni); un recitativo del *Falstaff* sarebbe costituito da semiminime: sono ovviamente semicrome; Tin Pan Alley si cangia in Tinpall. Anche la contabilità è difettosa. Il *Turco in Italia* arriverebbe dopo tredici opere, che in realtà sono dodici; *I Capuleti e i Montecchi*, settima fra le undici di Bellini, che son poi dieci; Saint – Sæens « lasciò musiche di ogni genere», ma due sole opere teatrali: invece, dodici. A Dalila non toccano due grandi arie, ma tre: mai derubare un cantante, maestro, è una razza vendicativa.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> E. Montale, *Opere aperte*, AF, p. 208.

<sup>94</sup> E. Montale, *Montale svagato*, cit., p. 1671.

<sup>95</sup> M. Bortolotto, *Il lungo viaggio fra le note di Eugenio Montale*, cit.

Ma è proprio in questo che risiede l'autenticità di un Montale "analfabeta": quella di uno spettatore ideale, che non fa tabula rasa della propria identità, del proprio sentire, che non rinnega che alcuni giudizi possano essere stati modificati dall'effetto tempo sulle proprie memorie. Ogni artista sa, ed è Montale a ribadire il concetto, che la propria opera dovrà passare il vaglio di occhi ben più importanti di quelli degli specialisti, quelli dei "non intendenti", perché solo quel pubblico potrà garantire la sopravvivenza della loro opera.

Oscuramente essi sentono che essendo ogni giudizio un'approssimazione, gli equivoci e i fraintendimenti di chi non ha voce in capitolo possono valere le misurazioni di chi è annebbiato dalla sua stessa *routine* professionale o da pregiudizi di mestiere, da risentimenti, da gelosie o da altri motivi.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> E. Montale, *VIII Variazione*, AF, p. 200.

## Capitolo Quarto: Ritratti

### 1. 1954-1967. La Scala di Montale

Nella notte fra il 15 e il 16 agosto del 1943, i bombardamenti di una guerra che sembrava ormai conclusa avevano raso al suolo quello che per Stendhal era stato «il primo teatro al mondo», la Scala. Costruito in soli due anni, inaugurato il 3 agosto 1778 da Maria Teresa d'Austria su progetto di Piermarini, il teatro risorse miracolosamente dalle ceneri dopo appena un anno di lavori la notte l'11 maggio 1946.<sup>1</sup> A dirigere l'orchestra Arturo Toscanini, uno dei protagonisti della sua riapertura, che inaugurò, con un programma dedicato alle più belle arie d'opera italiane, il nuovo corso del teatro milanese.<sup>2</sup>

Nei sei anni che precederanno le cronache di Montale, la Scala ritornò al suo antico splendore, il suo palcoscenico vide esibirsi grandi direttori (Toscanini, De Sabata, Sonzogno, von Karajan, Bernstein) e nascere grandi dive: Renata Tibaldi, battezzata durante la serata inaugurale del '46, Mirella Freni e Maria Meneghini Callas. Quest'ultima aveva esordito nel 1950 come sostituta della Tebaldi nell'*Aida*, diretta da Capuana, e si imponeva come leggenda appena tre anni dopo e trenta chili in meno, il 10 dicembre interpretando il suo ruolo per eccellenza, *Medea* nell'opera di Cherubini, diretta da Bernstein. Montale poté assistere all'intera parabola ascendente e discendente dell'astro Callas. Negli anni cinquanta la Divina inanellò una serie di successi decritti, con grande partecipazione e competenza, soprattutto per i giudizi vocali, da Montale e che possiamo ripercorrere di voltata:<sup>3</sup> nel 1954, la Callas si

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Mila, *Milanesi le qualità, milanesi i difetti*, in Id., *Mila alla Scala*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 34-36.

<sup>2</sup> Dal 1951, Victor De Sabata, ritiratosi dalle scene alla morte di Toscanini e da allora sovrintendente artistico del teatro, stabilì che il giorno di apertura della stagione lirica sarebbe stato il 7 dicembre, giorno in cui Milano festeggia il suo patrono, Sant'Ambrogio. Per le notizie storiche: P. Panza, *Un palco all'opera. Il teatro alla Scala nelle pagine del Corriere della sera*, Milano, «Fondazione Corriere della sera», Rizzoli, 2006; *Teatro alla Scala*, introduzione di P. Isotta, Milano, Skira, 2004; G. Barigazzi, *La Scala racconta*, Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di S. Barigazzi, Milano, Hoepli, 2014.

<sup>3</sup> Questi articoli sono l'esempio migliore della capacità montaliana di descrivere, di giudicare e analizzare una voce. È in questi paragrafi che Montale dimostra di avere

presentò al massimo splendore con *la Vestale* di Spontini, prima opera recensita alla Scala dal nostro poeta, diretta da Franco Corelli, regia di Luchino Visconti.

Maria Meneghini Callas impareggiabile nelle parti che si vorrebbero chiamare eroiche. Non ha alterato con forzature lo stile ancora settecentesco del personaggio di Giulia e ha sostenuto il peso dell'intero secondo atto con una varietà di effetti da grande artista. Le sue arie sono state un discorso e quand'era necessario anche un grido, ma non sono mai uscite dal quadro dell'opera e lo stile spontiniano in questo è stato servito alla perfezione.<sup>4</sup>

Nel 1955 fu la volta de *La sonnambula* di Bellini diretta da Leonard Bernstein:

Con lui, e più di tutti, ha trionfato Maria Meneghini Callas fenomenale soprano leggero tragico, di sapore espressionistico: un miscuglio di cui non avevamo precedenti. Sacerdotessa e Pizia invasata, quando non canterà più lascerà dietro di sé una leggenda; e anche allora avrà i suoi fanatici e i suoi avversari. Forse non è la candida Amina la sua: è una statua di Saxe [...] che contiene un *carillon* stregato. Tutta la parte sonnambolica dell'opera è una sua creazione, tale da cancellare ogni ricordo di altre interpreti. E quando il *carillon* si scarica nel rondò finale liberando tutta la ricchezza dei suoi timbri, dei suoi trilli, delle sue arcate sonore, l'effetto è stato tale che il pubblico ha urlato per circa un quarto d'ora di entusiasmo.<sup>5</sup>

Della *Norma* di Bellini, diretta da Antonio Votto e regia di Margherita Wallmann:

Mai eguale a se stessa, sempre alla ricerca del meglio e del diverso [...] la Callas sembra voler diventare (fosse possibile immaginarne una sulla scena lirica) una Sarah Bernhardt del dramma musicale in una direzione, però espressionistica. Sacerdotale e viperina, l'accesa chioma à *queue de cheval* [...], ora dolce ora sferzante nel canto, dotata di armonici che tengono dell'arte violinistica, capace di smorzare anche un rischioso sopracuto, ella dà i brividi quando investe Pollione e commuove nelle invocazioni elegiache. Attrice di classe, ci ha dato un'interpretazione meno semplice della sua di qualche anno fa, ma forse approfondita in molti particolari. Certo la sua Norma d'oggi è risentita dopo le esperienze della Medea e della Vestale, riportata

---

competenze tecniche capaci non solo di comprendere il valore di una data vocalità ma tali da permettergli di andare oltre alla sola uola, di tener conto dell'interpretazione e della capacità del cantante di diventare il personaggio. Il pensiero del lettore inevitabilmente ritorna alla sua mancata carriera di cantante.

<sup>4</sup> E. Montale, «*la Vestale*» di Spontini, PS, p. 537.

<sup>5</sup> E. Montale, «*La sonnambula*» di Bellini, PS, pp. 550-551.

verso il Settecento, il secolo che ragionava cantando. La signora Callas non smette mai di stupirci.<sup>6</sup>

E della *Traviata* più di Visconti che di Verdi, nella parte di una Violetta, amata dal pubblico un po' meno dal recensore Montale (il quale, soprattutto per interpretare Verdi, avrebbe preferito una voce diversa):

un personaggio come Violetta meglio si addice, forse, ad una voce diversa rispetto a quella di Maria Meneghini Callas, a una voce meno perfetta ma più calda, meno iridescente ma più vibrante, meno mirabilmente costruita ma più umana e perfino- ci si passi- più costituzionalmente cagionevole, una voce che si esprime con l'ardore delle fiamme segrete piuttosto che con lo splendore dei lampeggiamenti metallici.<sup>7</sup>

Interpretazione ricordata ancora nel 1964:

Alta, fiammeggiante la chioma a coda di cavallo, vocalmente robusta, talora stridula, mezzo strega, mezzo figura preraffaellita, dotata di sopracuti che la partitura non prevede, la Callas trionfò e segnò una data.<sup>8</sup>

Nel 1957 in *Un ballo in maschera* di Gavazzeni e poi nell'*Anna Bolena*: «dovunque fosse una scena di pazzia il suo trionfo era inevitabile».<sup>9</sup>

Voce vibrante, portamento scenico, arte di canto e stupenda stilizzazione, tutto fa di lei una Anna che oggi non ha rivali.<sup>10</sup>

Con la quale opera la Callas ritornò anche l'anno successivo raccontato in un articolo, non raccolto nei Meridiani, del 10-11 aprile del 1958. La *querelle* a cui Montale si riferisce è quella relativa alla rappresentazione a Roma della *Norma* il 2 gennaio dello stesso anno. L'artista, la cui voce già mostrava dei cedimenti, innervosita dalla reazione del pubblico, aveva deciso di abbandonare di punto in bianco la recita a cui era presente anche il Presidente della repubblica Gronchi «che batteva impaziente il tacco e poi lasciò il teatro».<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> E. Montale, «*la Norma*» di Bellini, PS, p. 561.

<sup>7</sup> E. Montale, *La traviata*, «Corriere d'Informazione», 25 maggio 1955, in P. Panza, *Un palco all'opera. Il teatro alla Scala nelle pagine del Corriere*, cit., p. 130.

<sup>8</sup> E. Montale, «*La traviata*» di Verdi, PS, p. 848.

<sup>9</sup> E. Montale, *Dal teatro alla vita*, PS, p. 430.

<sup>10</sup> E. Montale, «*Anna Bolena*», PS, p. 621.

<sup>11</sup> E. Montale, *Dal teatro alla vita*, PS, p. 429.

Il maggiore interesse della rappresentazione di ieri era dato dalla ricomparsa alla Scala di Maria Callas dopo la lunga parentesi di una *querelle* che veramente ha interessato più la cronaca mondana che le ragioni dell'arte. E' perfettamente inutile ritornare sulle fasi di una polemica della quale la Callas è stata più il pretesto che l'oggetto. Accolta dalla trepidante devozione dei suoi *aficionados*, che sono molti, seguita anche dalla vigile diffidenza di chi sperava forse di coglierla in fallo, la diva (ci duole di usare questa parola che dovrebbe sparire dal dizionario dell'opera lirica) ha pienamente confermato il successo grande, addirittura trionfale dopo l'ultimo atto, da lei ottenuto un anno fa.

Alla figura di Anna la Callas conferisce il pregio di una continua « presenza » sul palcoscenico, di un'autorità che solo pochissimi artisti del teatro lirico hanno avuta. Se poi a questo dono, che è frutto di istinto oltrechè di studio, si aggiunga un'arte della mezzavoce che sembra in continuo progresso, e di un'accentuazione drammatica spesso robusta, sempre penetrante e incisiva si dovrà convenire che questa artista sempre nuova, sempre diversa, può riserbarci, quando sia impiegata in quelle parti regali e vocalmente quasi « astratte » che si direbbero scritte per lei, molte sorprese.<sup>12</sup>

Ancora nel 1958 si celebra l'enorme successo della soprano nel *Il Pirata* di Bellini, diretta da Votto:

[...] Ieri l'angelismo, o il virtuosismo, è stato tutto suo. Di Imogene la Callas ha fatto una figura delirante, sorella di Norma, di Elvira, di Medea e di Anna Bolena. Sul palcoscenico c'è posto per tutti e noi non incoraggeremmo nessuna artista ad imitare la Callas. Crediamo però di poter affermare tranquillamente che in parti simili a questa, quando avvenga che una figura femminile sia straziata da serpenti che avvinghiano Lacoonte e debba sublimarsi in una catarsi di quasi pazzesco "bel canto" di impervie difficoltà, sia ben difficile trovare oggi chi possa eguagliarla. Nella scena finale [...] l'artista ci ha lasciato stupefatti per la vasta arcata del suo canto legato, per la ricchezza e la continuità della mezza voce e per alcune miracolose "discendenti". È inutile dire che il suo furore di attrice nemmeno questa volta ha fallito la prova, e che alla fine dell'opera l'insigne artista ha raccolto una meritata apoteosi.<sup>13</sup>

Durante l'ultimo giorno di rappresentazione, il 25 maggio del 1958, l'indomabile Callas, per frizioni interne con la direzione del teatro, decise che questa sarebbe stata la sua ultima volta alla Scala. Anche la "divina" forse sapeva che questo momento d'oro non si sarebbe più ripetuto e che raggiunte tali vette, non si sarebbe potuto che scendere: la voce era andata consumandosi, il carattere peggiorando. Dopo tre anni di assenza dalla Scala e di grandi scandali che non l'avevano mai sottratta alla ribalta della cronaca, la Callas

---

<sup>12</sup> E. Montale, *Anna Bolena alla Scala con la Callas e Simoniato*, 10-11 aprile 1958.

<sup>13</sup> E. Montale, «*Il Pirata*» di Bellini, PS, pp. 665-66.

decise di ritornare ad imporsi, questa volta davvero per l'ultima volta, nelle vesti, non protagoniste, di Paolina nel *Poliuto* di Donizzetti. La serata del 7 dicembre 1960 sarà ricordata più che per la voce, ormai ridimensionata (che nemmeno il nostro poeta si permetterà di giudicare ritenendola secondaria rispetto all'”anima” dell'interprete), quanto per l'enorme rilievo dato all'aspetto mondano dell'evento, ritenuto marginale ed elegantemente bypassato, invece, nell'articolo firmato da Montale l'8-9 dicembre:

L'attesa era grande, per le note ragioni che non intendiamo riesumare e che in gran parte rientrano nella sfera del pettegolezzo, nella scia pubblicitaria da cui nessun artista di oggi può restare immune. Ma il vero interesse non era dato da questo, bensì dalla prova che avrebbe dato un'artista lontana dalla Scala da qualche anno e ormai imbalsamata in una gloria alla quale hanno contribuito ragioni estranee all'arte. Ebbene: gli amici della Callas possono tirare un respiro di sollievo e i suoi nemici debbono rimandare *sine die* la loro speranza di assistere al declinare di un astro. Maria Callas ha ieri trovato in Paolina una delle sue grandi e ha mostrato che il rigore della sua musicalità, la portentosa sicurezza dei suoi attacchi e la perfetta stilizzazione del suo canto non hanno tuttora chi possa eguagliarla in tutti quei ruoli nei quali l'intensità drammatica vada unita alle esigenze della “coloratura” [...] Non vorremmo giudicare l'attuale condizione della sua voce da questa sola prova; ma è certo che essa è sufficiente a confermare nella Callas una virtù strumentale sufficiente a confermare nella Callas una virtù d'eccezione e un'anima interprete che pareva scomparsa dalle scene dopo la morte di Claudia Muzio (da lei, del resto, lontana in tutto: nel carattere, nella voce, nel repertorio ).<sup>14</sup>

Montale eviterà, compiendo delle acrobazie di rara diplomazia, di commentare a caldo le evidenti sbavature nell'esecuzione della soprano, difetti che saranno descritti sinceramente solo molti anni dopo (anche se Montale crede che si sia trattato solo dell'anno precedente), nel 1961, in occasione dell'ultimo ritorno della Callas nelle vesti di una Medea che pare dipinta da Klimt:

Era facile rilevare [...] nel *Poliuto*, che la voce pareva insidiata da fastidiose oscillazioni, forse dovute alla stanchezza o, al contrario, a troppo lungo rodaggio dopo le note peripezie. Tale difetto sembra quasi del tutto scomparso nella Callas di ieri, se si eccettua qualche nota, nel rapido passaggio dal grave all'acuto.[...]

Il canto della Medea - Callas è un canto parlato, talvolta gridato, talaltra estinto in un soffio o in un rantolo, ma sempre a nervi tesi: un canto, in sostanza, espressionistico [...] Sacerdotale a tratti, feroce a volte come una belva che raspi il suolo consumando

---

<sup>14</sup> E. Montale, *il «Poliuto» di Donizzetti*, PS, pp. 740-41.

gli ultimi resti del suo pasto, Maria Callas crea con questa sua Medea una grande figura liberty, probabilmente la figura a cui tendeva un'artista che ha esaurito tutte le possibilità del repertorio (dalla *Gioconda* e dal *Parsifal* fino al *Barbiere di Siviglia*) incurante dei gravi rischi in cui poteva incorrere- e che in effetti le hanno nociuto non consentendole u punto fermo, un'area di lunga stabilità vocale.<sup>15</sup>

Una retrospettiva critica di un personaggio la cui interpretazione, anche agli ascoltatori, parve essere carica di un presagio di fine. Maria Callas, infatti, entrò alla Scala come *Medea* e come *Medea* ne uscì chiudendo definitivamente la sua carriera scaligera il 3 giugno 1961. La caduta della Callas corrispose alla rinascita della sua grande rivale Renata Tebaldi ritornata a calcare le scene scaligere con il suo cavallo di battaglia, la Tosca di Puccini nel 1959. Montale, nel recensire questo suo storico trionfo, decide di fare un passo indietro e di raccontare ai suoi lettori la storia vocale di questa indimenticata, seppur per tanto tempo lontana, signora della lirica:

Chi è Renata Tebaldi? [...]La signora Tebaldi è il tipico soprano italiano del genere che suol dirsi lirico spinto: genere che esclude la «coloritura» e quasi sempre (non sempre) gli sconfinamenti nel campo espressionistico, ma che ha a disposizione un assai vasto repertorio di opere tradizionali. Voce bellissima di ampia portata, di giusta estensione, fatta apposta per quel metodizzare profondamente musicale che viene dell'interno, che l'opera a torto o a ragione detta verista ha raccolto dalla tradizione romantica, potenziandolo con un nuovo, moderno senso di teatralità. Tale la voce, tale il temperamento di Renata Tebaldi; qualità rare oggi, non rarissime in un passato abbastanza recente. E qualità alle quali soccorre in misura più che sufficiente, sebbene meno alta, un talento di attrice che sa riempire autorevolmente la scena con la sua «presenza». Detto questo occorre appena confermare che l'interpretazione della Tebaldi ha raccolto fin dall'inizio il fervido consenso e l'entusiasmo di una folla compatta di fedeli, di *aficionados*, e la «rientrata» dell'insigne artista non poteva essere più fortunata.<sup>16</sup>

Montale assistette a molti cruciali eventi della storia della musica scaligera. Il 26 dicembre 1955 vide nascere la Piccola Scala, «un fungo ai piedi della grande quercia che la protegge». Un «teatro-bomboniera», la «Scaletta» è un teatro di ridotte dimensioni (con un palcoscenico di quattordici metri per quindici) voluto da Antonio Ghiringhelli,<sup>17</sup> industriale e sovrintendente della

---

<sup>15</sup> E. Montale, «*Medea*» di Cherubini, PS, p. 780.

<sup>16</sup> E. Montale, «*Tosca*» di Puccini, ASM, p. 1131-32.

<sup>17</sup> Del quale Montale sembra apprezzare la sua assoluta mancanza di “specialismo”, malattia del nostro secolo con parole alquanto ambigue: «Oggi il teatro è in mano a gente



Scala dal 1948 al 1972, per esaltare il repertorio cameristico che esigeva uno spazio più raccolto rispetto alla vastità della Scala. Nella serata inaugurale fu rappresentato *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, regia di Strehler diretto da Nino Sonzogno, così commentato dal nostro autore:

Musicista completo, oggi anche sicuro uomo di teatro, non fa discendere dal cielo le sue interpretazioni, non ha la mutria del divo che si degna di comparire anche davanti ai lippì ed ai tonsori. La sua concentrazione è stata elegante e confidenziale, discreta e appassionata come doveva essere.<sup>18</sup>

Il secondo spettacolo, eseguito nello stesso anno, fu *Così fan tutte*<sup>19</sup> di Mozart, scelto per celebrarne i 200 anni dalla nascita, affidato al giovanissimo Guido Cantelli. Cantelli era stato prescelto da Toscanini quale suo erede ma, appena un anno dopo, il 24 novembre 1956, morì a trentasei anni in un incidente aereo. L'anno successivo, il 16 gennaio 1957, tutto il mondo pianse Toscanini il prestigiatore.<sup>20</sup> Il feretro fu portato nell'atrio della Scala per l'ultimo saluto della città al Maestro. Il suo ritiro dalla Scala era avvenuto il 19 settembre 1952 con un concerto dedicato all'amato Wagner autore, insieme a Verdi, di cui aveva fortemente promosso l'ingresso nel canone vincendo molte ritrosie sia di pubblico che di critica. A Toscanini fu dedicata l'intera edizione della notte del «Corriere d'Informazione» e gli articoli di ricordo furono affidati a Emilio Radius, Orio Vergani ed Eugenio Montale che decide di far dono di un inedito ed autobiografico aneddoto:

Arturo Toscanini non è stato soltanto un grande interprete di musiche ma un uomo di tempra risorgimentale, garibaldina. Se si aggiunge che è nato povero ed ha sempre avuto, almeno in parte, il carattere *self-made man* possiamo spiegarci come e perché nessun direttore d'orchestra, non solo in America ma in tutto il mondo, abbia mai raggiunto una fama paragonabile alla sua e abbia lasciato dietro di sé una scia di aneddoti altrettanto significativi. Purtroppo gli aneddoti più gustosi sono da tempo di dominio pubblico: qualcosa come l'O di Giotto, ed è difficile di trovarne nuovi. Uno solo posso citarne, che mi risulta tuttora inedito.

---

ignorantissima. Ma è gente che ha una biologica forza di tenerlo in piedi, di ottenere sussidi. La Scala è in mano ad un uomo come Ghiringhelli, di un'incompetenza assoluta». E. Montale, *Il Montale di Satura*, intervista di M. Miccinesi del 1971, AMS, p. 1714.

<sup>18</sup> E. Montale, «*Il matrimonio segreto*» di Cimarosa, ASM, pp. 978-79.

<sup>19</sup> Cfr. E. Montale, «*Così fan tutte*» di Mozart, ASM, pp. 572-76.

<sup>20</sup> Cfr. E. Montale, PR, *Toscanini prova* (p. 768); *Le cinque terre* (p. 235).

Per almeno una stagione estiva, che colloco approssimativamente tra il 1906 e il 1910, il Maestro apparve tra i vari villeggianti di un piccolo paese delle cinque terre in Liguria: Monterosso al mare. [...] Toscanini doveva essere in quel tempo già relativamente celebre: ma di una celebrità che ai primi del '900 nessuna radio o TV o rotocalco poteva aver portato al di là della sfera degli iniziati. E avvenne così che un intero paese, dove tuttavia non mancava qualche uomo di cultura, o di mezza cultura, ignorasse totalmente di ospitare un grande musicista. “L’uomo dei giochi” cioè il prestigiatore fu l’appellativo che in quell’occasione toccò al più grande maestro concertatore e direttore d’orchestra del nostro tempo. D’altronde, qualcosa di falòtico, di strano, di hoffmanniano restò sempre attaccato alla sua figura di artista romantico e ottocentesco.<sup>21</sup>

L’*omu dai zeughi* Toscanini, come lo ricorda Montale, era chiamato così dagli abitanti di Monterosso forse per «la zazzera, allora lunghetta, e quel tanto di spiritato e di elettrico che emanava spesso da un direttore d’orchestra».

Un’impressionante uscita di scena fu quella del Maestro Dimitri Mitropoulos. Stroncato da un malore mentre dirigeva alla Scala le prove generali della Terza Sinfonia di Mahler morì sul podio il 2 novembre 1960. La prima pagina del «Corriere d’Informazione» del 2-3 novembre fu affidata al nostro poeta che lo celebrò con l’articolo: *L’artista e servo di Dio attraverso la musica. La morte di Mitropoulos*.

Sono anche gli anni in cui Gianandrea Gavazzeni, grande amico di Montale e da quest’ultimo molto stimato, si guadagnava un posto nell’Olimpo dei direttori d’orchestra scaligeri. Già protagonista di diverse serate d’apertura fra il 1957 e il 1958, a lui De Sabata affidò la direzione degli spettacoli inaugurali dal 1961 al 1966. Le rappresentazioni scelte per le serate erano in linea con un’operazione, portava avanti da Gavazzeni come una missione anche nella sua attività di saggista (la più affine a quella montaliana), di rilettura del grande repertorio italiano ottocentesco considerato minore con particolare rilievo all’ormai dimenticato verismo incarnato soprattutto da Mascagni. In sei anni furono messe in scena, in ordine, *La battaglia di Legnano* ed *Il Trovatore* di Verdi, *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, *L’amico Fritz* e *Cavalleria rusticana* di Mascagni, *la Turandot* di Puccini, *Nabucco* e *la Forza del destino* di Verdi.

Nello scenario musicale sempre più si facevano largo nuovi compositori che tentavano, non senza insuccessi, le nuove strade dell’arte contemporanea. È il caso del *Wozzeck* di Alban Berg che dopo la prima del 5 giugno 1952, diretta

---

<sup>21</sup> E. Montale, *La forza e la sincerità del suo temperamento*, «Corriere della sera», 17-18 gennaio 1957.

da Dimitri Mitropoulos e clamorosamente fischiata, dovette aspettare quasi venti anni, prima di poter ritornare nel 1971 sulle scene della Scala, diretta da Claudio Abbado. Una violenta reazione di pubblico suscitò l'ingresso in scena di un'automobile nell'opera *La gita in campagna* su libretto di Moravia e musica di Mario Peragallo nel 1954. Nonostante l'avversità di un pubblico di abbonati (e lo scetticismo di Montale), la Scala propose tutti gli anni le maggiori novità nel panorama musicale: nel 1955 il *David* di Milhaud «non molto lontano dalle macchinose opere-ballo tanto amate dai nostri padri»<sup>22</sup> e la *Santa di Bleecker Street* di Menotti «dramma recitato con soccorso di musica»,<sup>23</sup> nel 1956 *La figlia di Iorio* di Pizzetti «dramma autenticamente vitale»<sup>24</sup> diretta da Gavazzeni e allestita da Guttuso e *Trolio e Cressida* di Sir William Walton diretta da Sonzogno «Dramma di dignità e di paura più che d'amore e forse solo un musicista britannico poteva essere tentato da una figura cui la passione è sempre inceppata dal ragionamento»<sup>25</sup>.

Molti i lavori contemporanei che furono battezzati, in prima assoluta, sul palco del Massimo milanese, prontamente commentati dal nostro poeta: il 10 marzo 1956 *L'ipocrita felice* di Ghedini «la viziosa scrittura vocale ha ormai svuotato l'opera di ogni interesse che non sia puramente sperimentale»,<sup>26</sup> il 22 febbraio 1957 *La donna è mobile* di Malipiero «opera buffa, grottesca, che all'umanità non aspira»,<sup>27</sup> l'8 febbraio 1960 *La notte di un nevrastenico* di Rota, l'8 febbraio '63 *Il linguaggio dei fiori* di Rossellini, il 5 marzo *Era proibito* di Chailly su testo di Buzzati «Non andava al di là di intenzioni, per così dire, atmosferiche»,<sup>28</sup> il 24 marzo 1965 *Atomod* di Manzoni «capace davvero di assorbire ogni possibilità offerta dall'avanguardia moderna».<sup>29</sup>

Tra i tanti registi che si sono avvicinati al teatro milanese una su tutti è la regista più apprezzata, nonostante le tante remore riguardanti la figura professionale del regista, da Montale: Margherita Wallmann. Prima ballerina all'Opera di Vienna, per un incidente dovette reinventarsi coreografa per poi approdare alla Scala nel 1937 con *Coppelia* di Delibes. Da allora fu direttrice

---

<sup>22</sup> E. Montale, *David di Milhaud*, PS, p. 538.

<sup>23</sup> E. Montale, «*Santa di Bleecker Street*» di Menotti, ASM, p. 954.

<sup>24</sup> E. Montale, «*La figlia di Iorio*» di Pizzetti, ASM, p. 996.

<sup>25</sup> E. Montale, «*Trolio e Cressida*» di Sir William Walton, PS, p. 571.

<sup>26</sup> E. Montale, «*L'ipocrita felice*» di Ghedini, ASM, p. 990.

<sup>27</sup> E. Montale, «*La donna è mobile*» di Malipiero, ASM, p. 1050.

<sup>28</sup> E. Montale, «*Era proibito*» di Chailly e Buzzati, ASM, p. 808.

<sup>29</sup> E. Montale, «*Atomod*» di Manzoni, ASM, p. 1256.

del Corpo di Ballo fino al 1952 quando debuttò come regista con *L'amore di Danae* diretta da Krauss.

Montale, affinatosi nel gusto e mai dimentico della sua pur breve esperienza di basso-baritono, intuì le grandi potenzialità di giovani talenti come quello del trentenne Luciano Pavarotti, espressamente richiesto nel 1965 da Herbert von Karajan per il ruolo di Rodolfo nella *Bohème* scaligera ed apprezzato, nello stesso anno, dal poeta nella sua interpretazione del Duca di Mantova ne il *Rigoletto* di Verdi:

Dotato di notevoli qualità è anche il Duca di Mantova, nella persona del giovane e non ancora celebre Luciano Pavarotti. È un attore disinvolto e dispone di una voce assai gradevole ed estesa anche nel registro acuto. Il solo, peraltro che dà qualche incertezza a un tenore come lui, capace di pizzicare il re bemolle.<sup>30</sup>

Pavarotti, nello stesso anno si era altresì distinto nelle vesti di Tebaldo nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini, primo spettacolo alla Scala per il giovane Claudio Abbado, che era “apparso” per la prima volta<sup>31</sup> alla Piccola Scala con la difficile prima assoluta di «*Atomod*» di Manzoni:

Una sorpresa per ch già non ne conosceva le doti è stato il giovane direttore d'orchestra Claudio Abbado che per la prima volta assumeva il compito di tale responsabilità alla Scala. Ha diretto con autorità e fermezza, senza concedersi alcuna forzatura e ottenendo un completo equilibrio tra palcoscenico ed orchestra. Ha avuto un vero successo personale.<sup>32</sup>

Dopo l'abbandono delle scene della Callas, il pubblico milanese credette che non sarebbero più esistite Traviate ma fu la sola voce di una giovane Mirella Freni attrice ancora inesperta, diretta da Karajan, a dimostrare il contrario:

la voce alla Freni è bellissima, ferma, sicura, si estende fino a uno squillante *do* senza dar l'impressione di strillare (il che è raro): e l'accento le permette di eccellere tanto nelle note filate che nel gioco di agilità, per giungere poi all'incisiva robustezza del «Gran Dio, morir sì giovane», vero scoglio delle voci leggere.

---

<sup>30</sup> E. Montale, «*Rigoletto*» di Verdi, PS, p. 870.

<sup>31</sup> Cfr. E. Montale, «*Atomod*» di Manzoni, ASM, p. 1257.

<sup>32</sup> E. Montale, «*Montecchi e Capuleti*» di Bellini, PS, p. 883.

Montale notò, e non dimenticò di rilevare nelle sue recensioni, le grandi doti di cantanti prima che fossero universalmente riconosciute, come quelle di Fiorenza Cossotto «giovanissima artista che domani dopo un'adeguata preparazione, potrebbe addirittura assumere, nell'Orfeo, la parte del protagonista»<sup>33</sup>, di Raina Kabaivanska «mezzosoprano di voce bella e robusta, promettentissima artista»<sup>34</sup> o di Teresa Stratas «di primissimo ordine».<sup>35</sup>

Lunga tradizione quella del balletto milanese di cui Montale pure si occupò negli stessi anni delle recensioni operistiche. Nel 1954, per ancora due anni, prima ballerina della Scala è Luciana Novaro. Il 1956 sarà l'anno in cui la Novaro, diventata coreografa, passerà il testimone all'allora stella nascente Carla Fracci cucendole addosso la coreografia del *Sebastian* di Gian Carlo Menotti. Il 31 dicembre 1955 era avvenuto il suo debutto in una parte protagonista alla Scala. La diciannovenne ballerina si era fatta notare appena un anno dopo avere ottenuto il diploma presso il Corpo di Ballo della Scala, brillando come sostituta di Violette Verdy nella terza replica *Cenerentola* di Prokof'ev. Un fortunato esordio quello della Fracci, che è molto simile a quello della Diva Callas eppure a lei opposta in temperamento, carattere, costanza e longevità artistica. Montale, pur non prediligendo il balletto in genere, dimostra una grande sensibilità e un fiuto rabdomantico quando, recensendo lo stesso spettacolo del 1957, scrive che la ballerina «sta evidentemente avviandosi al ruolo di *étoile*».<sup>36</sup>

### 1.1 La danzatrice stanca

«La Fracci ha il pregio raro di essere una danzatrice che sa recitare mimicamente la sua parte, che sa tradurre il gesto in immagine».<sup>37</sup> Così, nel 1965, in uno dei suoi ultimi articoli da censore scaligero, Montale descrive la sua amica Carla nelle vesti di *Giselle*. Proprio in quegli anni, verso la fine degli anni sessante, fra l'anziano poeta e la giovane ballerina nacque una forte

---

<sup>33</sup> E. Montale, «Orfeo» di Monteverdi, PS, p. 616.

<sup>34</sup> E. Montale, «Beatrice di Tenda» di Bellini, PS, p. 766.

<sup>35</sup> E. Montale, «Atlantida» di de Falla, PS, p. 796.

<sup>36</sup> Lo stesso spettacolo sarà recensito più volte. La prima volta è quella del 1955, raccolta in PS, in cui Montale loda la titolare del ruolo Violetta Verdy e segnala tutti comprimari degni di nota, compresa la Fracci nelle vesti di una delle quattro fate. La seconda, riportata nel testo e non edita nei Meridiani, qualche mese, 16-17 dicembre, dopo in cui protagonista è la Fracci: E. Montale, «Cenerentola» di Prokof'ev, «Corriere d'Informazione», 16-17 dicembre 1957.

<sup>37</sup> E. Montale, *Una danzatrice che sa recitare: ecco la Fracci*, «Corriere d'Informazione», 6-7 sett. 1965.

amicizia di cui la Fracci ancora conserva vivo il ricordo della «voce profonda, cupa, immensa di basso»<sup>38</sup> e delle estati al mare passate insieme a Forte dei Marmi. Alla Fracci Montale dedicò persino una poesia, raccolta in *Diario del '71 e del '72*, intitolata *La danzatrice stanca*.<sup>39</sup> La lirica è un campione esemplare del nuovo modo di poetare, proprio della seconda fase poetica montaliana. intriso di cronache, di persone e personaggi riconoscibili alla luce di un presente quasi invadente.

La storia di questa lirica è controversa: stando alle notizie riportate dalla ballerina l'occasione della poesia fu quella della maternità che la costrinse, nel 1969, ad un ritiro forzoso dalle scene. Montale, essendole stato vicino durante la gravidanza e dopo il parto, presente persino al battesimo, volle imprimere questi momenti nei versi. Dal verso 13, seconda parte della poesia, infatti, il riferimento specifico alla danzatrice è calato in una realtà facilmente interpretabile se letta attraverso il filtro di questi dati.

Basterà poco alla ragazza per ritornare a «misurare pochi milligrammi», quei pochi non ancora sottrattati dal duro impegno che le stagioni di balletto le imponevano.

Poi potrai  
rimettere le ali non più nubecola  
celeste ma terrestre e non è detto  
che il cielo se ne accorga. Basta che uno  
stupisca che il tuo fiore si reincarna  
a meraviglia. Non è di tutti i giorni  
in questi nivei défilés di morte.

Se diamo per certo il riferimento biografico a cui si riferisce interessante può essere la lettura che ne fa la destinataria:

Non ero più la “celeste” creatura che attraversava i “turni stagionali” del palcoscenico. La gravidanza mi aveva reso “terrestre”, donna non più immateriale. Tuttavia questa esperienza così intimamente femminile mi avrebbe permesso di tornare “a fiorir” al ritorno in teatro.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> C. Fracci, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di E. Rotelli, Milano, Mondadori, 2013. Per le Foto ed altre notizie «l'Unità», 23 luglio 1995 e «Corriere della sera», 5 maggio 1996.

<sup>39</sup> E. Montale, *La danzatrice stanca*, TP, p. 518.

<sup>40</sup> C. Fracci, *Passo dopo passo. La mia storia*, cit.

Pur essendo scesa sulla terra, resasi concreta nella gravidanza, nulla ha alterato il potere della sua grazia che è rimasta immutata anche agli occhi del cielo. La danzatrice potrà rimettere le ali, come quelle della *Sylphide* nell'eponimo balletto "bianco" di Schneitzhöffner, ruolo alter ego della Fracci, e come fiore rincarnato opporre la sua fragile forza vitale a «questi nivei défilés di morte». Sintagma evidentemente riferito al balletto in genere, molto simile a quello utilizzato dallo stesso poeta nella recensione al balletto *Le donne di buonumore* di Scarlatti in cui scrive: «venuto meno il buonumore [...] si è assistito ad un défilés di danzatori che alternavano le forme della danza accademica agli espedienti della pantomima.»<sup>41</sup> Tale interpretazione ruota tutto attorno ai fatti del 1969 e non tiene conto che il dattiloscritto della poesia porta in calce la data di composizione: 29 X 1972. Nell'ultimo commento alla poesia, Grezzi<sup>42</sup> propone una seconda ipotesi. Guardando alla data la poesia dovrebbe riferirsi a dei fatti occorsi più di due anni prima. Più verosimilmente, farebbe riferimento a una reale malattia, dalla quale la ballerina, in un momento particolarmente intenso della sua carriera, sarebbe guarita grazie alle cure di un Dulcamara, il medico fasullo dell'*Elisir d'amor* di Donizetti che aveva venduto una bottiglia di bordeaux spacciandola per un elisir d'amore. Dulcamara che potrebbe anche essere una delle tante maschere ironiche dell'anziano poeta.<sup>43</sup> Ma veniamo alla prima parte. L'incipit della poesia sono due versi di *L'educazione* di Parini, scritta in occasione del compleanno e della guarigione del suo giovane allievo. È come se il poeta, mentre stava ricordando i versi di Parini, fosse stato interrotto dal sopraggiungere di un pensiero oppure da qualcuno che gli avesse chiesto spiegazioni riguardo al significato di quelle parole ormai desuete. L'ironica riflessione del poeta, realizzata tramite un uso parodiato delle stesse parole, si sofferma sulle immagini che quelle parole calcavano, ormai inapplicabili alla realtà. Non può tornare a sbocciare nessun fiore lì dove non muta più stagione. Dice il poeta, «si stava parlando della rifioritura di una convalescente», di un caso specifico in cui questo diventa possibile, quello del «solo fiore che rimane», della guarigione della ballerina. La parodia di un linguaggio tanto artefatto, valido un tempo e di cui qualsiasi recupero risulta ridicolo, è in linea con la continua interrogazione dell'anziano

---

<sup>41</sup> E. Montale, «*Le donne di buon umore*» di Scarlatti, ASM, pp. 752-53.

<sup>42</sup> E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Grezzi, Milano, Oscar Mondadori, 2010, p. 414.

<sup>43</sup> Cfr. S. Verdino, *Il mancato Lotario*, cit., p. 65.

poeta quale possa essere il futuro della parola, della poesia una volta testata la sua incapacità di stare dietro alle cose di una realtà, quella contemporanea, svuotata di qualsiasi senso metafisico, inadatta a generare pathos e meraviglia. Poesia in cui le parole desuete stonano al confronto dell'ultima incarnazione della meraviglia che risiede nella grazia della ballerina. In un'intervista a Paolo Monelli Montale affermava che:

Il melodramma è in piena decadenza da quando è morto quel linguaggio, da quando si è smesso di dire spirto, alma, rio, involami, speme. Come è possibile oggi mettere pathos nel canto dell'artista costretto a dire: l'acqua bolle, cala la pasta.

Il melodramma non può risorgere con il solo riportare in vita il «muffito aggettivo» come non può la poesia per cui:

Muffiti in folio con legacci e borchie  
Non si confanno, o raro, alle sue voglie<sup>44</sup>

Le parole arcane, proprie di un modo di fare poesia e di un mondo che non esistono più, non soddisfano le capricciose voglie di una poesia che nell'immaginazione di Montale prende le forme di una bambina indiavolata che gioca a nascondino, pettinata alla maniera delle ballerine, difficile da acciuffare per il «toupet».

---

<sup>44</sup> E. Montale, *A Leone Traverso, Diario del '71 e del '72*, TP, p. 423.



## 2. Il musicista Stravinskij

La seconda sezione di *Prime alla Scala* è composta di cinque articoli dedicati ad altrettanti personaggi del mondo del teatro d'opera: un violinista e compositore Stravinskij, due direttori d'orchestra Gavazzeni, Toscanini e due cantanti Titta Ruffo e Maria Meneghini Callas. Nel loro insieme ci restituiscono una casistica di tipi umani, di personalità e di leggende con cui, chi ne vorrà raccogliere l'eredità, dover fare i conti. Ma la varietà dei ritratti è molto vasta in *Prime alla scala*. In questo capitolo si tenterà, con il soccorso dell'iniziale organizzazione montaliana, di dare una panoramica concernente le idee ricorrenti del poeta su una serie di tipologie ricorrenti. Lo scopo è analizzare una carrellata di tutti quei personaggi che compongono la vasta fauna dell'universo teatrale: musicisti, direttori d'orchestra, cantanti, registi, ballerine ed infine il pubblico, senza il quale la macchina teatrale non avrebbe ragione d'esistere.

La sezione si inaugura con il primo articolo di Montale reporter prestato alla cronaca musicale, intitolato *Sulla scia di Stravinskij*.<sup>1</sup> La storia che fa da quinta all'articolo è già nota: è il 1951 e il poeta sta trascorrendo la sua tradizionale vacanza a Venezia, in una «bella camera sulla riva degli Schiavoni», negli stessi giorni in cui Stravinskij sta provando la sua ultimissima creazione *The Rake's Progress* su libretto del poeta Auden, che avrebbe dovuto debuttare alla Fenice l'11 settembre. Non essendoci in loco giornalisti del «Corriere» viene chiesto a Montale di «assistere alla nascita di un presunto capolavoro; o meglio [...] spiare questo battesimo dalle *coulisse*, dal retrobottega».<sup>2</sup>

L'articolo che ne venne fuori non ha eguali in *Prime alla Scala* ed è un'anomalia anche rispetto alle altre prose “fuori di casa” montaliane: conclude un ciclo ed ne anticipa un altro. *Sulla scia di Stravinskij* rimane pressoché un hapax all'interno della sua produzione in prosa anche per la sua doppia collocazione, in *Fuori di casa* e in *Prime alla Scala*. È lo stesso autore, in una nota a *Fuori di casa*, a segnalare la difficoltà nell'inserire il pezzo nella calibrata architettura della raccolta.

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Sulla scia di Stravinskij*, PS, pp. 405-411.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 405.

Risultava molto incerta la posizione dell'ultimo pezzo: quello su Stravinskij. Preferisco lasciarlo dov'è, per finire il libro con un *allegro*.<sup>3</sup>

Il resoconto occuperà, dalla prima edizione di *Fuori di casa* del 1969, la posizione di chiusura anche in tutte le edizioni successive. Nella composizione della raccolta, la scelta dei brani era stata fatta dal poeta tenendo conto di un ideale completamento di tutti suoi libri precedenti, funzionale anche ad una certa revisione di «profezie sbagliate». L'articolo sembra essere anello di raccordo fra la raccolta a cui appartiene e quella a cui apparterrà, parte di un completamento in fieri, proiettato al futuro.

A differenza delle poesie, in cui poco o nulla ci è detto del contesto, nelle prose, in particolar modo in quelle di *Fuori di casa*, l'esplicitazione dell'occasione, la descrizione dei dettagli minuti, diventa essenziale ai fini del racconto. Come in un diario di viaggio, il poeta, infatti, documenta giorno dopo giorno la preparazione dello spettacolo: legge il libretto di Auden, assiste alle prove generali e alla prima della *Carriera del libertino*, partecipa al «Vermut d'onore offerto dal comune» al compositore. La narrazione si snoda su cinque giorni, dall'8, come il 10 suddiviso in mattina e sera, al 13 settembre e l'articolo verrà pubblicato sul «Corriere della sera» il 19 settembre. Il linguaggio registra umori, segue da vicino le osservazioni del poeta, si fa bozzetto di una realtà colta attraverso una serie di piccoli particolari. La scansione giornaliera, inoltre, accentua l'impressione che la registrazione degli eventi sia avvenuta in "presa diretta", in qualche maniera non meditata, non filtrata dal setaccio della memoria ma dentro i fatti. Cosa non del tutto reale se pensiamo che Montale avrà una settimana per lavorarci sopra. Non tutto, infatti, ci viene detto dal principio: il lettore lo scoprirà insieme al poeta che gradualmente, in base agli elementi forniti dall'esperienza, accumula indizi in vista di un giudizio finale. Molte le spie testuali. È Mengaldo<sup>4</sup> a suggerirci un'indagine di questi elementi, indicatori dell'atteggiamento del reporter: l'ultima opera di Stravinskij è un «presunto capolavoro», il libretto di Auden «contiene forse i più bei versi», «Non ho la pretesa di dare un giudizio sulla nuova musica di Stravinskij». L'impressione finale, qui come nella maggior parte delle prose montaliane, è quella di un'ironica ambiguità che procrastina la formulazione di un pensiero definitivo. Quest'aspetto è però mediato dalla coerenza ad alcuni punti fermi

---

<sup>3</sup> E. Montale, *Nota a Fuori di casa*, PR, p. 1186.

<sup>4</sup> P. V. Mengaldo, *Montale «Fuori di casa»*, in Id., *La tradizione del Novecento, Quarta serie*, cit., pp. 346-47.

che permettono di comprendere il reale pensiero del poeta. Procediamo nella lettura del brano in questione. Nel primo 'frame', quello che porta la data 8 settembre, seguiamo Montale uscire dall'albergo, l'Hotel Danieli, scendere per strada, prendere un aperitivo e passeggiare annoiandosi fra una gran folla. Settembre è infatti un mese in cui a Venezia si affollano manifestazioni di ogni tipo: dalla biennale dell'arte, ai festival di musica contemporanea e del cinema. La loro abolizione sarebbe un bene per Montale e renderebbe Venezia «Una città del silenzio ben organizzata contro ogni forma di organizzazione mondana attirerebbe gente da ogni parte del mondo. Lancio l'idea senza sperare, purtroppo, che sia raccolta ed attuata».<sup>5</sup>

L'ouverture veneziana dell'articolo ci fa calare nell'atmosfera di quei giorni e ci permette di immaginare la predisposizione di Montale. Il poeta spera di poter vedere da vicino Stravinskij.<sup>6</sup> La prima immagine del Maestro è quella di un uomo schivo, «'arancino' come dicono a Firenze», non ben disposto a farsi avvicinare e soprattutto a farsi intervistare. Riuscitosi a procurare, nella seconda parte della giornata, il libretto scritto da Auden comincia il vero lavoro di recensore. Un ritratto nel ritratto è infatti quello che Montale farà del poeta Wystan Hugh Auden. Una fotografia scritta alla maniera di quella di molti altri autori raccontati nelle sue prose. È importante per il poeta mostrarci «che tipo di uomo vive»<sup>7</sup> dietro il testo poetico come se dalla fisiologia potessimo comprendere o giustificare qualcosa della sua arte. Quarantuno anni, un metro ed ottanta, rosso di capelli, forte, cordiale, alla mano, Auden è un inglese che si è fatto americano, vicenda opposta a quella di Eliot e, se vogliamo, anche a quella del russo Stravinskij «europeo d'elezione», che vive fra Ischia e Nuova York. Ed è questo che più di ogni altro Montale dice di invidiargli: «Mi mancherà sempre la gioia di vivere da straniero in Italia. E Dio sa se non ho provato a farlo, ma quando ci si è nati il giuoco non riesce!» (p. 409)

Secondo una testimonianza di Bortolotto, «quando ebbe fra le mani il libretto del *Rakes Progress*, Eusebio impazzì di gioia: lo cantava fra sé,

---

<sup>5</sup> E. Montale, *Sulla scia di Stravinskij*, PS, pp. 405-06.

<sup>6</sup> Accompagnato a Venezia dal figlio e dal medico. Qualche settimana prima, verso la fine di agosto mentre si trovava a Napoli, una polmonite aveva costretto il Maestro Stravinskij a dieci giorni a letto. S. Verdino, *Montale cronista musicale da Venezia*, «Resine», Gennaio-Marzo 2002, p. 36.

<sup>7</sup> Parole dello stesso Auden. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio editore, 2002, p. 47.

inventando»,<sup>8</sup> «con musica di mia fattura» (p. 406) nell'attesa di ascoltare l'originale.

Per il libretto spenderà parole di grande lode:<sup>9</sup> un gioiello che contiene «i più bei versi» del poeta, una ragnatela che gareggia in perfezione con gli irripetuti libretti di Giacosa e Illica (autori dell'amato libretto dell'*Iris* di Mascagni). In questo breve paragrafo ritroviamo esposti temi cari a Montale con particolare attenzione ad uno che si ripropone costante in quasi tutti i suoi scritti musicali: quanto possono essere funzionali dei bei versi alla musica?

Dei bei versi contengono già in sé una propria musica, quella delle parole. Auden non fa che proseguire sulla strada della poesia inglese, che è quella di Eliot, che «tende al libretto d'opera o d'operetta» e che possiede una musica propria. Il compositore russo non potrà però mai assecondare quella musicalità (inglese) propria delle parole del «Bach della poesia moderna» (p. 408) quale è Auden secondo Stravinskij, e non farà altro che aggiungere una musica ad un'altra musica. Il risultato finale sarà sempre una forzatura perché qualcosa delle parole dovrà essere sacrificato per lasciare uno spazio d'innesto alla musica (la poesia di Auden filtrata da Stravinskij, infatti, secondo il poeta, perde «molti dei suoi sapori moderni» ma acquista «in compattezza di stile» (p. 409). Il libretto funzionale è allora quello che segue la musica, che è a essa sottomesso e che non può vivere senza che questa gli inietti il senso: per questo motivo «solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l'attaccapanni di una successiva poesia».<sup>10</sup> Così i brutti versi sono quelli più adatti a essere musicati. Come però non sono quelli di Auden. La poesia di Auden è generalmente molto complessa: dolce, ironica, arguta, arida e discorsiva, conserva in sé tutto il meglio della propria tradizione senza rimanerne prigioniera, e in questo senso camaleontica.

---

<sup>8</sup> M. Bortolotto, *Un lungo viaggio fra le note con Eugenio Montale*, cit.

<sup>9</sup> Recensendo l'antologia, tradotta in italiano, delle poesie di W. H. Auden, Montale scrive: «Eppure se Auden, che si definisce "dialectic and bizzare" e adora il melodramma, diventasse un giorno il Da Ponte di se stesso e scrivesse un'operina in miniatura, un libretto d'opera come quello del Don Giovanni, non più destinato alla bella musica inespressiva del recente Stravinskij, anzi decisamente immusicabile; se insomma il poeta dell'angoscia partorisce un'operetta del genere del *Mikado* di Sullivan (ma con le parole musica di un Auden) io creo che pochi nostalgici della poesia pura avrebbero di che lamentarsi. Non sarebbe la prima volta che la Musa Comica esce dalla Musa Tragica e la sopraffà » (E. Montale, W. H. Auden, SMP, to. I, p. 1416; *Un romaziere e poeta*, p. 2043, *Lecture*, p. 2426).

<sup>10</sup> E. Montale, *Parole in musica*, PS, p. 400.

Temo che rimarrà sempre uno scompenso tra l'intelligenza ramificatissima e allusiva di Auden e l'intelligenza nuda e quasi astratta dell'ultimo Stravinskij (p. 406)

Vi è inoltre un altro problema, assai caro a Montale: il testo, «secco come bambù» (p. 406), esige di essere cantato e letto in lingua. Montale è traduttore dall'inglese, ben conosce le difficoltà e la responsabilità di non stravolgere l'originale salvandone «senso e ritmo». Il problema si pone soprattutto in Italia dove, fino quasi alla fine del Novecento, non si rappresentavano le opere in lingua originali ma tradotte (lo stesso Wagner, la cui esecuzione esigeva dei particolari tipi di cantanti, era cantato in italiano).<sup>11</sup> Stravinskij e Auden, sembrano avere due soli punti in comune, adepti di una religiosità in progress:<sup>12</sup> in entrambi vi è una forte propensione alla ricerca ed entrambi sono uomini a cavallo fra due tradizioni, quella europea e quella extraeuropea.

Il commento di Montale all'opera, ascoltata in anteprima alle prove generali non dirette da Stravinskij, sembra essere positivo. La soddisfazione che Montale sembra provare è piuttosto quella che ci può essere di fronte al buon lavoro di un falegname. L'opera infatti è «un delizioso lavoro di ebanista, di stipettaio; un'opera che tira come una pipa Duhill di vecchia radica» (p. 407), legnosa e rifinita, in cui, venuta meno l'imbottitura sinfonica dell'orchestra, vera novità per il genere, la voce del diavolo è accompagnata dal solo pianoforte. Come si può descrivere qualcosa di incorporeo ed asemantico come la musica? Metafore e similitudini ampliano le possibilità del linguaggio in questo senso. Eppure è raro che Montale nelle recensioni scaligere si lasci andare a formulazioni liricheggianti o metaforiche. Questa eccezione rivela l'approccio di Montale nei confronti della materia descritta quale fosse un oggetto concreto, un manufatto, imprendibile nella sua parte "magica", del quale è possibile apprezzare la forma e attraverso quella la tecnica.<sup>13</sup> Un

---

<sup>11</sup> In Italia esisteva una vera e propria tradizione di canto wagneriano «quaranta, cinquant'anni fa, le opere di Wagner in Italia si davano in italiano. Lo so: si davano in cattive traduzioni, con molti tagli, riducendo il sublime *Tristano* press'a poco alle dimensioni (alla durata) di una comune opera di repertorio: e andava così perduto quel senso della recitazione cantata, quello stretto legame tra la musica e l'inflessione della parola che l'esecuzione della lingua originale indubbiamente conserva»: E. Montale, *Lohengrin di Wagner*, ASM, p. 1062.

<sup>12</sup> Una religiosità che per Stravinskij si tradurrà in musica nel *Canticum*, dedicato a San Marco, e nelle, un dialogo, amaramente commentato da Montale, avvenuto «sotto un velame di complicazioni algebriche che confondono il sacro con il profano, l'ispirazione (seppur al cubo) col calcolo matematico»: E. Montale, «*Le Lamentazioni di Geremia*» di Stravinskij, PS, p. 471.

<sup>13</sup> Per Stravinskij tecnica e arte non sembrano essere cose distinte. La vera arte sarebbe forse quella in cui la forma è funzionale al contenuto e che fa dimenticare la tecnica, che pure

approccio che, secondo Mengaldo, evidenzia il comportamento di Montale critico nei confronti dell'oggetto artistico che «respinge ogni immediatezza e identificazione emotiva» che «nasce da un processo intellettualistico e di distanziamento e di oggettivazione».<sup>14</sup>

Con la *Carriera di un libertino* il Maestro «ammonisce gli europei a non farsi barbari» anche se a quest'ammonizione gli europei di nascita «risponderanno che senza barbarie non si darà un nuovo volto all'Europa» (p. 410) Ancora una volta Montale, come spesso farà soprattutto quando parla di autori stranieri,<sup>15</sup> ci suggerisce che se c'è un futuro per la cultura europea questo verrà dall'esterno, dagli europei d'elezione capaci di apprezzare Dante, ad esempio, («poeta che gl'Inglesi cucinano a modo loro (e hanno ragione)») più che da coloro che provengono dalla sua stessa terra culturale, e di valorizzare la nostra tradizione e di trarne da questa linfa vitale per le opere dell'avvenire. Ma l'uomo Stravinskij? Durante lo spettacolo Montale ha potuto vederlo, per la prima volta, da lontano:

Quando dirige, indaffarato e assente, con largo gesto impreciso, sembra Benedetto Croce curvo su un vecchio codice. Come lui appartiene d'altronde al passato, a un grande passato. (p. 409)<sup>16</sup>

L'occasione per poterlo osservare più da vicino verrà il giorno successivo, al «Vermut d'onore offerto dal Comune»

---

deve esserci, quando essa prevarica, come accadrà sempre più nelle opere di Stravinskij di cui Montale arriverà a dire «siamo - dal punto di vista poetico musicale - nel regno dell'alta ortopedia»: E. Montale, *Stravinskij dirige Stravinskij*, cit., pp.454-55.

<sup>14</sup> P. V. Mengaldo, *Montale «fuori di casa»*, cit., pp. 352-53.

<sup>15</sup> Dante, poeta che Auden dice a Montale di apprezzare, incarna il simbolo dell'attenzione che gli stranieri hanno nei confronti della nostra cultura. Il tema è largamente presente in Montale e l'*Esposizione sopra Dante* ne è un compendio. La Commedia di Dante può oggi essere letta solo attraverso il filtro di quegli studiosi a cui questa tradizione letteraria non appartiene. Saranno Pound, Eliot e la stessa Irma Brandeis ad essere i lettori privilegiati di Dante. Solo passando per i loro occhi, capaci di un approccio vergine ad una materia per noi ormai consunta, essa potrà tornare ad essere "moderna": cfr. A. Saccone, «Non è un poeta moderno». *Dante 'esposto da Montale'*, «Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni», 2016.

<sup>16</sup> Somiglianza tanto evidente per Montale da ritornare insistente: «Stranamente somigliante al Benedetto Croce degli ultimi anni». E. Montale, *Stravinskij dirige Stravinskij*, cit., p. 454.

È un ometto curvo, malazzato e sorridente, che si inchina alla russa, a tuffo. Riesco a scambiare alcune parole con lui e non mi meraviglio di trovarlo così semplice e umanamente solitario. La celebrità, Hollywood e i dollari non hanno minimamente scalfito la sua natura di piccolo *barin* (padrone) che teme il diavolo e vorrebbe che tutta la vita fosse una bella opera in musica, più vicina a Čajkovskij che a Wagner. (p. 410)

Un artista, un uomo pacifico e insicuro, che, quasi suo malgrado, sarà destinato a passare alla storia come «un reazionario, un interprete delle forze aggressive della vita»<sup>17</sup>. Proprio alla musica di un uomo che teme il diavolo Montale assocerà la messa inscena più infernale dei suoi versi, quella dell'esibizione di Hitler, il messo infernale nella *Primavera hitleriana*. La personalità schiva di Stravinskij emerge ancor di più se messa a confronto con quelli che Montale, ironicamente, scambia per Peoni che sono in realtà «la quintessenza più squisita dell'intelligenza mondana». Anche attraverso la collazione di altri luoghi dedicati al musicista, per Montale il russo non è un grande direttore d'orchestra. La direzione del Maestro è descritta come sbiadita, annacquata, incerta, malferma. Egli appare come se fosse «sempre alla ricerca di se stesso: incapace di dire: si fa così e basta, come qualunque interprete avrebbe la forza di fare».<sup>18</sup> Cifra che sembra accomunare tutti i musicisti contemporanei, nascosti dietro il rifugio sicuro della tecnica, illusi così di essere riusciti nell'intento «di *non essere un altro*. Gli manca, è vero, la soddisfazione di essere se stesso, ma questo è forse necessario? Non è per caso il residuo di un'età borghese ormai superata?»<sup>19</sup>

Queste le parole dell'ironico ritratto di un musicista, raccolte nel volume *La poesia non esiste* nel 1971 da Vanni Sheiwiller, il terzo di cinque (sei dalle edizioni successive) fisiologie nelle quali Montale descrive l'intellettuale, il poeta, il pittore, il musicista, il cantante e il commendatore "tipo". Il poeta, sulle pagine dei quotidiani, si diverte a creare delle astratte figurine cogliendo i tratti dominanti di ciascuna categoria. Fondendo diversi stereotipi e generalizzazioni descrive dei prototipi che si approssimano molto alla verità. E così *Il Musicista* inventato ci sembrerà avere molti aspetti in comune a Stravinskij quasi come se quest'ultimo ne fosse il modello concreto. Le date ci danno altre indicazioni perché *Il Musicista* è un elzeviro pubblicato sul «Corriere della Sera» il 20

---

<sup>17</sup> E. Montale, «Le lamentazioni di Geremia» di Stravinskij, PS, p.468.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 468-69.

<sup>19</sup> E. Montale, *Il musicista*, in Id., *La poesia non esiste*, Vanni Sheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1973, pp. 51-54 (ora in PR, p. 546).

luglio 1951, qualche mese prima dell'inaspettata prova generale del poeta da critico musicale. Stravinskij è un grande violinista prima di essere compositore. Adorno, parlando dell'uomo Stravinskij, lo descrive quale «molto semplice, che non ha letto molti libri».<sup>20</sup> Montale tratteggiando il campione esemplare, non usa parole molto diverse:

Il compositore di musica è prima di tutto un uomo che ha studiato la tecnica della sua arte per molti anni. Esistono poeti e pittori quasi digiuni di un mestiere eppur capaci di dare opere pregevoli; ma un musicista che non conosca il suo mestiere non esiste. Lo stesso Moussorgsky, citato spesso come il prototipo dell'ignorante di genio, era un discreto dilettante di pianoforte: aveva cioè studiato musica per molti anni.<sup>21</sup>

Uno dei difetti che Montale imputa a Stravinskij è di sacrificare lo stile alla tecnica, di cui probabilmente non conosce la differenza. Quando parla del suo musicista ideale spiega:

Il musicista, purtroppo ha studiato il suo mestiere a lungo; ha speso quattrini, ha preso un impegno verso sé e verso il mondo che non può essere facilmente tradito. Se si accorge di aver sbagliato mestiere, quando ha in tasca il diploma e si è lasciato crescere i capelli e ha assaggiato il piacere dei primi applausetti di incoraggiamento, non può più cambiare rotta e *deve* fare il musicista. La sua vita è segnata. Egli *comporrà*, a qualunque costo.<sup>22</sup>

Comporrà a qualunque costo anche quando la sua vena artistica, qualora ci fosse stata, è esaurita come lo Stravinskij della maturità. Da giovane, con la sua musica, il compositore sembrava poter traghettare la musica verso altri lidi che fossero altro che quelli wagneriani o anti-wagneriani. Nella vecchiaia, descritta da Montale nella recensione *Stravinskij dirige Stravinskij*, la necessità di aggiornamento si riduce solo alla sperimentazione del fatto tecnico a discapito dell'intenzione comunicativa, dell'abbandono creativo e sentimentale. Eppure nelle *Lamentazioni di Geremia* non manca nulla: dalla dodecaфонia, alla musica seriale «senza neppur dimenticare il gambero (la ripetizione all'inverso della serie) e lo specchio, cioè una rifrazione prospettica e spaziale della serie già svolta, tale da appagare l'occhio, ma non certo l'orecchio, che di nulla s'accorge. D'altronde specchi e gamberi sono di casa a Venezia».<sup>23</sup> L'ultimo

---

<sup>20</sup> E. Montale, «Le lamentazioni di Geremia» di Stravinskij, cit., p. 469.

<sup>21</sup> E. Montale, *Il musicista*, cit., p. 546.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> E. Montale, *Stravinskij dirige Stravinskij*, PS, p. 453.



Stravinskij è diventato, per Montale, « un artista evidentemente riflesso, un artista che sfrutta sia alle briciole il suo patrimonio, ma non l'accresce»<sup>24</sup> aggiornatissimo eppure sterile. Un finale quasi pronosticato che accomuna Stravinskij all'immaginario musicista di Montale:

[...] d'altronde il genio è frutto è frutto di una larga pazienza e la musica a braccia, la musica orecchiabile, ha fatto il suo tempo. Se il musicista non ha genio apparente, questo può essere l'indizio di un genio più profondo, più segreto. Basta con le cabalette e con gli "zum-pepé"; la Musica deve evolvere, deve adeguarsi ai tempi.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> E. Montale, *«Le lamentazioni di Geremia» di Stravinskij*, cit., p. 469.

<sup>25</sup> E. Montale, *Il musicista*, cit., p. 546.

### 3. Direttori d'orchestra: l'Artigiano e il Leopardò

Se i difetti del musicista disegnato da Montale sono comuni a molti artisti contemporanei, all'estremo opposto, in cui vediamo tutti i termini precedenti invertiti, troviamo Arturo Toscanini.

Toscanini, interprete d'una sottigliezza capillare a cui nulla sfuggiva della più difficile partitura, non si lasciò mai sedurre dalla tecnica e non pensò mai che il suono preso in sé come fatto acustico suscettibile di una teoria e di un'analisi quasi scientifiche potesse sostituire la mancanza di un fantasma musicale, di un vero e proprio sentimento tradotto in figurazioni musicali.<sup>26</sup>

Toscanini incarna l'"uomo-musico" per eccellenza «annientato dall'arte sua», che ha fatto di un'arte il proprio mestiere e di un mestiere un'arte, che usò la tecnica al servizio dell'interpretazione e non ne diventò servo. Il ritratto presente in *Prime alla Scala* risale al 2 gennaio 1958, ed è una commemorazione del Maestro a un anno dalla morte. Montale, che non vuole solo celebrare le doti ormai leggendarie del direttore d'orchestra, si propone di presentare quest'assoluto protagonista del Novecento alle nuove generazioni che si accostano a lui per la prima volta. L'uomo dietro il mito. Seppur Montale non abbia avuto la possibilità di recensire opere dirette da Toscanini, non è questo il primo ritratto a lui dedicatogli. Se, infatti, vogliamo ricostruire una fisionomia viva, dobbiamo leggere *Toscanini prova*, firmato con lo pseudonimo di Alastor, il 16-17 settembre 1948 sul «Corriere d'Informazione». Montale assiste a una concertazione dell'anziano Maestro nella prova generale per un concerto<sup>27</sup> tenutosi alla Scala il 16 settembre. Confrontato con l'articolo di *Prime alla Scala* questa prosa narrativa, conservata fra le *Prose varie di fantasia e d'invenzione*, ci permette di cogliere tutta l'energia di un uomo vivo, in carne ed ossa e non ancora ridotto ad un nome noto associato a «musiche in scatola», a statua sul piedistallo:

---

<sup>26</sup> E. Montale, *Toscanini*, PS, p. 417.

<sup>27</sup> L'articolo era accompagnato da quattro disegni di Garretta. Il concerto era stato organizzato per il "fondo di previdenza" dell'orchestra del teatro lirico. Queste ed altre notizie sulla presenza estiva di Toscanini a Monterosso: F. Contorbis, *Montale, Toscanini e il Gigante di Monterosso*, in Id., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, cit., pp. 113-127.

Vestito di grigio, abbottonato come un pastore protestante, alto sul podio [...] semicurvo su una falange di teste calve (la sua si difende alla meglio), le spalle rivolte ad una platea vuota e quasi oscura

Il Maestro dirige a memoria non per vizzo, come faranno molti nel tentativo di imitarlo, ma perché è miope, eppure lo spartito, che ha sempre dinanzi a sé, non è inutilizzato:

gli serve: gli fa buon gioco per esempio, per essere buttato a terra nei momenti d'ira, così gli serve il leggio ch'egli scuote paurosamente allorché avviene che le famiglie dei vari strumenti non si mostrino del tutto d'accordo. Allora l'orchestra si ferma, il Maestro dialoga con se stesso o coi colpevoli di turno, poi il primo violino s'alza e rimette a posto lo spartito, e il Maestro lo prende, lo rigira, lo apre, lo scruta alla distanza di un millimetro e dice ai "professori" dell'orchestra [...] "Ricominciamo dalla lettera A, dalla lettera C, dalla lettera Z ..."<sup>28</sup>

Sporgendoci dal palchetto con il poeta osserviamo il gesto di Toscanini, spesso intercalato da qualche «arguto mòccolo»:

sobrio e preciso, tende ad indicare i particolari, la dolcezza o l'energia degli attacchi, tende a far sentire "ci siamo; qui non dovete cascar più in trappola"; o si impenna, si porta lontano verso le artiglierie pesanti, la gran cassa, le batterie.<sup>29</sup>

Il carattere nervoso del Maestro è agli antipodi di quello del remissivo Stravinskij. Il direttore d'orchestra esercita magistralmente la sua dittatura ai fini della tutela della stabilità dell'intero «edifizio sonoro». E, se per descrivere il lavoro di Stravinskij il poeta aveva attinto a una terminologia propria alla mestieranza della falegnameria, il mestiere di Toscanini è invece quello di un «grande artigiano»,<sup>30</sup> come quello di un architetto o di un Michelangelo che non esegue solamente un buon lavoro ma è capace di tener conto della prospettiva, del senso delle proporzioni, dei particolari per poter dosare gli effetti in maniera tale che «l'intera costruzione (diciamo l'intero chalet) appare in tutta la sua miracolosa leggerezza».

---

<sup>28</sup> E. Montale, *Toscanini prova*, PR, p. 769. Altri articoli dedicati da Montale al direttore e non inclusi in raccolte sono *Una figura romantica e inflessibile carattere*, «Nuovo Corriere della sera», 17 gennaio 1948 ed il necrologio *La forza e la sincerità del suo temperamento*, «Corriere d'informazione», 17-18 gennaio 1957.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 770.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 771.

Il curioso che assiste alla prova senza osare di sporgere il naso dal palchetto vede così la messa a punto di un sapiente ingranaggio di orologeria, la costruzione di una macchina che domani sarà perfetta, che parrà spontanea, automatica, ma ch'è invece frutto di sforzo, di penetrazione, e in fondo, riconosciamolo di rara umiltà.<sup>31</sup>

Toscanini è «l'ultimo esemplare del grande artista artigiano» e con lui muore un'era. Quanto questi aveva capito era che il suo mestiere doveva essere messo a servizio dell'opera e per far questo era necessaria fedeltà alla partitura scritta. La rilettura e la comprensione dei particolari, già presenti nel testo, permettono da sé una continua palingenesi dell'opera, carica di un suo segreto capace di mostrarsi a chi lo sappia intendere. Toscanini è per Montale l'ideale dell'uomo ottocentesco e con lui condivide quell'impossibilità di compromesso fra la propria formazione e la «concezione spettacolare non solo del teatro ma della vita stessa che oggi predomina». Toscanini, che aveva vissuto da protagonista il momento d'oro dell'opera italiana, non poteva assecondare i tempi, ma non perché «non senti crescere l'erba d'oggi», come molti credettero. Per questo e per non essere schiacciato dal personaggio che, suo malgrado, era diventato, scelse la via dell'esilio dorato a Riverdale: «perché là solo, in parte nascosto, egli avrebbe potuto parlare alle moltitudini come a ben pochi artisti fu concesso»<sup>32</sup> comprendendo prima degli altri che l'unico scudo che si potesse innalzare di fronte all'avanzata di una nuova civiltà artistica, per proteggersi dalla rottura di qualsiasi argine esistente fra arte e vita, era quello della solitudine. Le parole che Montale dedica a Toscanini sono molto vicine a quelle che userà per Kafka: nessuno fu più isolato di lui «e pochi raggiunsero come lui le strade della comunicazione».<sup>33</sup> Ed è proprio all'esempio dato da questi grandi uomini, non travolti dal «grande balletto dell'arte per tutti»,<sup>34</sup> che Montale affidava l'ultima speranza di sopravvivenza di un'arte che non fosse tanto diversa da quella del passato. Nessun direttore sarà mai come Toscanini perché non esistono più le condizioni perché ne possa nascere un altro, anche se quest'altro si chiamerà Claudio Abbado. È in fondo chiarissima la differenza fra la vecchia e la nuova generazione di direttori messi a confronto in questa poco conosciuta poesia:

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p.770.

<sup>32</sup> E. Montale, *Toscanini*, cit., p. 421.

<sup>33</sup> E. Montale, *La solitudine dell'artista*, AF, p. 51.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Con sommo gaudio ascolto  
mentre il maestro Abbado sale sul podio  
il frenetico grido Claudio Claudio!  
Fors'ero già un po' duro  
d'orecchio ma non so se Toscanini  
apparisse al leggio tra un diluviano  
Arturo Arturo.<sup>35</sup>

Toscanini incarna per Montale il prototipo dell'antidivo perché mai pretese di sovrapporre la personalità dell'interprete all'opera d'arte: «il suo ideale fu quello di lasciare parlare la musica; non gli esecutori, non lui, Toscanini»<sup>36</sup>. La nuova figura che sembra sempre più imporsi nel teatro d'opera è però quella del direttore filosofo/regista/impresario che giustifica con la propria fama le più ardite licenze, capace di far diventare la musica un dettaglio secondario. Non ci stupisca quindi di trovare nelle recensioni montaliane un riconoscimento misto a scetticismo al talento del Maestro Herbert Von Karajan. La distinzione operata da Eco in *Apocalittici Integrati*, libro recensito da Montale in un suo elzeviro, è utile anche per comprendere quale sia la natura dell'uno e dell'altro direttore. Toscanini, infatti, condivide la stessa strana condizione di chi appartiene alla schiatta degli "Apocalittici" che, pur negandosi attraverso il proprio isolamento alla nuova civiltà dell'arte, ai nuovi mezzi di comunicazione di massa, rimane sempre un protestatario «contro i mezzi e pur dentro i mezzi».<sup>37</sup> Gli ultimi anni di Toscanini, infatti, «furono dedicati a servirsi dei nuovi mezzi tecnici (la radio, le incisioni) per trasmetterci molte [...] delle sue esecuzioni sinfoniche, e qualcuna di quelle teatrali».<sup>38</sup> Ma perché alle nuove generazioni non rimanga solo un nome su «musiche in scatola» sarà necessario ricordare, e di qui l'intento finale del suo articolo, «con piena intelligenza storica i tempi che furono i suoi» per poter comprendere a pieno «quale prodigio di sensibilità, di buona fede ed anche di intelligenza potessero render possibile la "missione musicale" di questo grande amico e confortatore degli uomini».<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> E. Montale, *La musica politica*, riportata da D. Porzio, *Con Montale a Stoccolma: Diario di Svezia, con un prologo a Milano e sedici fotografie dell'autore*, Milano, Ferro, p. 19.

<sup>36</sup> E. Montale, *Toscanini*, cit., 419.

<sup>37</sup> E. Montale, *Di bene in meglio*, AF, p. 299.

<sup>38</sup> E. Montale, *Toscanini*, cit., p. 422.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Al capo opposto, sempre secondo Montale, troviamo Karajan, il quale incarna l'antitesi dell'artista isolato: quello che Eco avrebbe chiamato un "Integrato". Non è forse un caso che proprio la figura del direttore austriaco sia la prima riportata da Montale in poesia attraverso lo schermo di un televisore:

Sto seguendo sul video la Carmen di Karajan  
dissossata con cura, troppo amabile.<sup>40</sup>

A questi versi il poeta affida la prima comparsa del "mostro dalle cento teste" in una sua poesia. Il poeta ormai anziano si sente un derelitto, come recita il titolo *Desdichado*, in un mondo che più non gli appartiene eppure che continua a chiedergli risposte. La parola si è consumata e tutto è «urla e lamentazione», la grande mole di informazioni trasmesse dal mondo dei *mass-media* si risolve in grido, incapace di comunicare, muto. La massa delle immagini audio-visive «comprende tutto persino ciò che in altri tempi si è definito come arte».<sup>41</sup> Chi nutrirà l'idra sarà proprio l'artista-divo, capace di mescolare insieme l'alto e il basso, la cultura elitaria e le aspettative popolari. Karajan fa parte del gioco, lui è uno di quegli artisti colti e responsabili cui è affidato il compito «taumaturgico di rendere quasi inoffensivi i nuovi mostri pur senza diminuirne l'efficienza».<sup>42</sup> Come se il loro nome potesse assicurare gli scettici e garantire una qualità di ciò che è trasmesso in video. «Ma i classici restano in alto, appena raggiungibili/con la scala», come in una poesia del '72, *La Fama e il Fisco*, il prezzo da pagare perché la cultura possa diventare popolare attraverso lo schermo del televisore è che «nulla resti di classico», «nulla resti di vero»:

Là dentro non c'è Didone o altre immortali.  
Non c'è mestizia né gioia, solo una cifra e un pizzico  
di immondizia<sup>43</sup>

Per diventare pasto del «mostro dalle cento teste»,<sup>44</sup> cioè prodotto smerciabile a un vasto pubblico anonimo, a un «uomo dalle mille teste» anche il

---

<sup>40</sup> E. Montale, *El Desdichado*, in *Diario del '71 e del '72*, TP, p. 435.

<sup>41</sup> E. Montale, *Arte e comunicazione*, AF, p. 379.

<sup>42</sup> E. Montale, *Di bene in meglio*, cit., p. 299.

<sup>43</sup> E. Montale, *La fama e il fisco*, in *Diario del '72*, TP, p. 478.

<sup>44</sup> E. Montale, *Il mostro dalle cento teste*, AF, p. 260.

melodramma si dovrà «spolpare e disossare con cura».<sup>45</sup> Montale aveva già assistito,<sup>46</sup> nel 1955, ad una esecuzione di una *Carmen* che Karajan «lasciandone evaporare la carne, il peso massiccio»<sup>47</sup> aveva tentato di riportare alla sua primordiale essenza francese: «un ritorno, dunque, questo del Karajan, da prendersi con un grano di sale: e in ogni modo la manifestazione di un grande concertatore, non un modello che tutti debbano seguire».<sup>48</sup> Karajan, infatti, ha fatto del proprio nome, persino del proprio modo di dirigere, un marchio di fabbrica da apporre all'oggetto opera. Così ironizza Montale:

Se un giorno l'energia atomica potrà essere usata a scopi pacifici molti fatti e abitudini e occupazioni della nostra vita avranno forse un ritmo «alla Karajan».<sup>49</sup>

Ai due maestri del passato Stravinskij e Toscanini, seppur tanto diversi, erano state associate da Montale immagini ancora tratte da un repertorio umano, ancora nella sfera del mestiere. Il nuovo direttore è un animale da palcoscenico (come la “tigre” Callas) e come tale è descritto: Karajan che dirige la *Salomè* di Strauss «Ci è sembrato un giovane leopardo che spolpi fino all'ultimo brandello la vittima che ha uccisa»,<sup>50</sup> nel *Fidelio* di Beethoven «Si avventa sul podio come un leopardo si getta sulla preda» o ancora «emerge e fa la parte da leone».<sup>51</sup> Il Maestro, spesso anche regista delle stesse opere che dirige, incarna un'idea totalitaria dell'arte, di direttore-divo, in cui tutto deve essere scarificato in nome della spettacolarità. In un'epoca in cui la vista sembra essere il senso predominante in tutte le arti, il direttore non sembra voler delegare parte della sua visione e di volersi occupare di tutti i dettagli che fanno uno spettacolo, in

---

<sup>45</sup> Non sono la prima a segnalare la possibile interazione dei due testi: Cfr. J. Butcher, *Poetry and intertextuality. Eugenio Montale's Later verse*, Perugia, Volumnia, 2007, p. 201.

<sup>46</sup> Secondo Ricci l'opera era stata davvero trasmessa l'11 marzo 1971, giorno prima della stesura della lirica: F. Ricci *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005, p. 73 ; L.C. Rossi specifica che : «L'edizione televisiva in questione è la ripresa in studio (1967) dello spettacolo presentato in teatro a Salisburgo da Karajan nella duplice veste di direttore e di regista, interpreti principali Grace Bumbry (*Carmen*), Jon Vickers (*don Josè*), Mirella Freni (*Michaela*), Jusino Diaz (*Escamillo*)». Ci informa inoltre che nella prima redazione della poesia «le voci degli scioperanti gli impediscono di ascoltare “il quintetto dei contrabbandieri/ la scena delle carte, e tutto il resto e il meglio”»: *Montale e “l'orrido repertorio operistico”*. *Presenze, echi e cronache del melodramma fra versi e prose*, cit., p. 78.

<sup>47</sup> E. Montale, «*Carmen*» di Bizet, PS, 940.

<sup>48</sup> *Ivi*, 941.

<sup>49</sup> E. Montale, «*Falstaff*» di Verdi, PS, p. 610.

<sup>50</sup> E. Montale, «*Salomè*» di Strauss, PS, p. 590.

<sup>51</sup> E. Montale, «*Fidelio*» di Beethoven, PS, p. 747.

cui l'elemento musicale è uno dei tanti che lo compongono. La differenza fra le due personalità è evidente nella recensione di Montale di un *Falstaff* «alla Karajan», in cui il poeta racconta chiaramente i rischi di un'esecuzione in cui prevale la personalità dell'esecutore ai danni dell'opera. «L'esecuzione totalitaria» di Karajan dimentica quella che è la prerogativa del direttore d'orchestra, ben più importante secondo Montale ai fini di una buona riuscita dell'opera, l'attenzione alla concertazione vocale.

Affrontata la doppia personalità del rullo compressore orchestrale e del film visivo è estremamente improbabile che il direttore-demiurgo trovi il tempo per mettere in gola ai cantanti quelle semiminime che a tempo e luogo sarebbero state necessarie, oppure per ottenere che le scene d'insieme e i concertati si svolgano con quel nitore che in una commedia musicale ottocentesca sembra indispensabile. [...]

Una energetica presa di posizione, a braccio sciolto, guidata da un gesto autorevolmente impreciso e da un annoiato sguardo lungimirante: ecco l'impressione che lasciano le concertazioni di questo grande musicista più preoccupato del suo prestigio che della verità dell'opera eseguita.<sup>52</sup>

L'interpretazione dell'opera diventa così secondaria a quella di se stesso. Errore in cui, nonostante la sola forza del suo nome, non cadde Toscanini che mai antepose la propria personalità alla verità della musica, che non si prestò mai all'equivoco di «identificare se stesso con la maschera che gli viene attribuita», anche se quella maschera coincideva con la propria grandezza. (Ci sembra si sentir risuonare le parole di *Chissà se un giorno butteremo le maschere*: «Forse fra i tanti, fra i milioni c'è/ quello in cui viso e maschera coincidono/ e lui solo potrebbe dirci la parola/ che attendiamo da sempre. Ma è probabile/ch'egli stesso non sappia il suo privilegio»). Karajan, invece, per Montale, è della legione dei direttori che vivono per potersi distinguere dagli altri ad ogni costo e che credono che un'opera d'arte necessiti di passare attraverso il filtro di una personalità per poter rinascere nella nostra epoca. Più indulgente è il giudizio di Montale riguardante un Karajan impegnato nel solo ruolo del direttore d'orchestra in un concerto dedicato a Beethoven. L'energia esplosiva caratteristica del gesto del Maestro trasmette alle musiche un senso che certamente non possedevano quando vennero composte:

Ma non è questo il segreto delle grandi opere: di darci l'illusione di un esplosivo a scoppio ritardato? Ogni successiva generazione ha lo scoppio che si merita. E la nostra

---

<sup>52</sup> E. Montale, «*Falstaff*» di Verdi, cit., pp. 611-612.



(per tanti versi sciagurata) ha almeno questo merito: di aver portato all'esasperazione timori e angosce che in altri tempi erano appena allo stato germinale. Naturalmente, offrire musiche che abbiano simili possibilità di recupero a un uomo come Karajan è invitare la lepre a correre.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> E. Montale, *La Filarmonica di Berlino con Herbert von Karajan*, «Corriere d'Informazione», 29-30 ottobre 1958.

#### 4. Cantanti: dive e fantasmi.

Il divo è la sola deità di un tempo che ha distrutto gli dei: è l'uomo o la donna in cui le masse vedono appagati i loro desideri, con un rapido *transfert* psicologico. Detto questo, è chiaro che il divo non appartiene più all'arte ma al mondo dei fenomeni degni di attenzione sociologica.<sup>54</sup>

Non è raro trovare negli scritti di Montale pagine dedicate al divismo. Il nostro è un tempo in cui tutto è considerato arte, motivo per cui nulla lo è più, in cui qualsiasi informazione, anche la più privata, è alla portata di tutti ed in cui tutto è spettacolarizzato, persino la vita. Karajan è sì direttore-divo, capace di trasformare ogni sua apparizione sul podio in rito atto a celebrare il culto della sua personalità, ma è Maria Callas a riuscire nel miracolo, tanto agognato dalle masse anonime, di fusione fra arte e vita, fra messa in scena e pettegolezzo, fra pubblico e privato. Nel recensire la biografia della Callas *Dal teatro alla vita*, scritta da Camilla Cederna per Longanesi, Montale riflette sul:

fenomeno del divismo teatrale nel tempo dei *mass media*, ossia in un tempo particolarmente favorevole ad esplosioni di notorietà molto più intense di quelle di cui furono oggetto e vittime i divi di lontane stagioni.<sup>55</sup>

Per il poeta il titolo di divo<sup>56</sup> spetta «non sempre ma quasi sempre, (ad) una donna: la diva, la primadonna».<sup>57</sup> Diva è «la cantante che sa trasformare in pregi i suoi difetti».<sup>58</sup> Sono i difetti, non relativi alla vocalità, ma caratteriali, legati al temperamento, alla sfera della vita privata, a trasformare una cantante brillante in fenomeno sociale e mondano: «più grandi sono le sue deficienze, di tanto cresce la sua fama».<sup>59</sup> Esemplare è il caso della Callas, «la diva che del divismo ha la principale caratteristica: quella di saper trasformare in qualità i suoi stessi difetti».<sup>60</sup> Il baritono Titta Ruffo e la soprano Maria Meneghini Callas, rispettivamente quarto e quinto dei *Ritratti*, sono cantanti diversi ed opposti sotto ogni punto di vista: l'uno, artista semi dimenticato, dalle doti

---

<sup>54</sup> E. Montale, *Divismo e carità*, AF, p. 325.

<sup>55</sup> E. Montale, *Dal teatro alla vita*, PS, p. 426.

<sup>56</sup> Inapplicabile a categorie esterne al mondo dello spettacolo, fuori del quale «la nozione stessa di divismo sfuma e si stempera». E. Montale, *Divismo e carità*, cit., p. 325.

<sup>57</sup> E. Montale, *Dal teatro alla vita*, cit., p. 427.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> E. Montale, «*La Traviata*» di Verdi, PS, p. 848.

eccezionali e una vita modesta, l'altra, fenomeno sociale, incarnazione della diva per eccellenza. Sono queste le due direzioni che può prendere la carriera di un cantante. I due cantanti ne rappresentano il campione esemplare: da una parte chi pone la propria vita a servizio dell'arte a costo di consumarsi in essa fino ad essere dimenticato, dall'altra coloro i quali «intendono di servirsene».<sup>61</sup> La vicenda del baritono Titta Ruffo dimostra come sia difficile per un uomo accedere ad un successo di tal genere. Per ricordare un artista sembra ci sia necessariamente bisogno di un appiglio "aneddotico". Sembra impossibile, come in fondo dimostra lo stesso Montale, tentare di ricostruire il personaggio Titta al di fuori delle proprie abilità professionali. Come raccontare, a chi non ha avuto la possibilità di ascoltarlo, la vicenda di un uomo normale, vissuto semplicemente, noto solo per il proprio canto, difficile da tramandare persino attraverso le registrazioni? Il baritono era un uomo semplice, dotato di un timbro bronzeo e di una voce estesa. Nel ricordare la voce del cantante, Montale dispiega un vasto armamentario tecnico di intenditore tentando, attraverso le parole, di far arrivare al lettore un'eco della potenza vocale di quello che per lui è l'ultimo vero erede del canto eroico. «Titta era un cantante, e fra tutti gli artisti di teatro i cantanti sono quelli che entrano più facilmente nell'oblio».<sup>62</sup> Come il baritono F. (dimenticato dai più ma non da Gavazzeni che aveva voluto onorarlo e da Montale che ne riporta la notizia) che dopo essere stato «impareggiabile Guglielmo Tell e Gianciotto, e Jago» fuori dalle scene era stato condannato a condizioni di vita «non liete». Fra le righe dedicate da Montale a questa vicenda un ammiratore era riuscito a riconoscere il baritono Francesco Cigada. Il lettore aveva quindi deciso di omaggiare il vecchio baritono con una lettera che Montale decise di pubblicare perché altri «si associno al brindisi» e perché rare ed importanti sono «le testimonianze lasciate da quel pubblico segreto al quale ogni vero artista [...] è particolarmente sensibile».<sup>63</sup> Necessario è il contributo di questo pubblico silente che non è quello dei critici e dei musicologi ai quali è dato l'ufficiale compito di conservarne la memoria. Di qui il grande rilievo dato nelle sue recensioni da Montale a tutti gli artisti, a tutti i cantanti presenti sul palcoscenico, nominati ad uno ad uno. I comprimari infatti, per il poeta, sono importanti quanto e forse più dei divi: «artisti di prim'ordine

---

<sup>61</sup> E. Montale, *Gli Oscar della Scala*, AMS, p. 1022.

<sup>62</sup> E. Montale, *Titta Ruffo*, PS, p. 423.

<sup>63</sup> E. Montale, *Nel mondo del rumore*, cit., pp. 1207-1208.

che sono naufragati, così, per un complesso di circostanze».<sup>64</sup> Consuetudine che è forse segnale di un'ingenua pretesa di salvarne qualcuno dall'oblio e manifestazione di una generale<sup>65</sup> attenzione, che, in taluni casi, diventa appello alla stampa, alle storie dei vecchi cantanti:

che vivono in oscura povertà, dimenticati e quelli, e soprattutto *quelle* che la vita ha riassorbito dopo un breve periodo di trionfi, dopo una *féerie* che forse per esse è ormai solo un sogno a occhi aperti, allucinazione, leggenda ...<sup>66</sup>

Montale sente su di sé il peso di queste memorie: i suoi animali fidati, le musiche del fratello violinista di Mosca ed anche tanti cantanti di un'epoca che morirà con lui sembrano chiedere al poeta di non essere dimenticati. Dove può Montale ne lascia tracce, in prosa come in poesia:

Spuntavano dall'oscuro i gradi, i dimenticati,  
la vedova di Respighi, le eredi di Toscanini  
un necroforo della Terrazzini, un omonimo  
di Malpighi, Ramerrez - Martinelli,  
nube d'argento, e Tullio Carminati,  
una gloria per qualche superstite iniziato.<sup>67</sup>

L'attenzione che Montale dà a tutti i "naufragati", potrebbe essere l'ultimo omaggio del poeta all'antico Maestro Sivori. Dimenticato da tutti fuorché dai suoi allievi. Su questi il maestro aveva continuato a proiettare il desiderio di poter rivivere gli antichi fasti di una carriera che era stata trionfale, della quale non gli era rimasto altro che «medaglie dello Zar, corone di fiori finti e ritagli di giornali inquadrati»<sup>68</sup> appesi alle pareti della sua povera camera.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> (Comprimari che si meravigliano di leggere i propri nomi su un quotidiano): E. Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, cit., p. 1627.

<sup>65</sup> Storia che Montale decide di raccontare per esaltare le doti umane, oltre che artistiche del direttore Gavazzeni: E. Montale, Gavazzeni, PS, p. 414.

<sup>66</sup> E. Montale, *Mezzo secolo di belcanto*, cit., p. 947.

<sup>67</sup> E. Montale, *Lettera*, in *Satura*, cit., p. 341. Luisa Terrazzini, una soprano attiva nella prima metà del Novecento, morta nel 1940; Ramerrez, personaggio della *Fanciulla del West* di Puccini, ruolo che rese celebre il cantante Dick Johnson: Cfr. L. C. Rossi, *Montale e l'orrido repertorio operistico*, cit., p. 77.

<sup>68</sup> E. Montale, *La chiave di fa*, cit., p. 55

<sup>69</sup> Il riferimento al Maestro è anche in questo estratto de *Il cantante*: « Il cantante fallito non può appellarsi alla posterità e neppure può godere del presente perché è troppo occupato a tenere a posto la voce. Solo quando è molto vecchio può (o poteva) parlare dei successi ottenuti alla corte degli Zar. Ma ora?»: E. Montale, *Il cantante*, PR, p. 549.

Diametralmente opposto è il fenomeno del «superdivismo».<sup>70</sup> Maria Callas è l'incarnazione vivente del dissidio romantico fra vita reale e finzione scenica. «La diva inventa se stessa sulle scene: si crea una possibilità che in effetti non le appartiene»: un dissidio che nella Callas, per Montale, si ridusse a poco, data la continuità assoluta fra il suo carattere e le personalità che interpretava, fra l'interesse per la sua voce e quello per la sua vita. «La Callas resterà famosa anche quando non potrà aprir bocca», non solo grazie alle innumerevoli registrazioni ma soprattutto perché in lei figura mondana e figura di artista sono sovrapposte permettendole una carriera che non sarà intaccata nemmeno dai segni di un suo decadimento.<sup>71</sup> Durissimo è il commento di Montale alla famosa uscita di scena della Callas, che si disse impossibilitata a continuare la recita per un abbassamento della voce, al secondo atto della *Norma* al Teatro dell'Opera di Roma, in presenza del Presidente della Repubblica Gronchi:

Il suo torto non è quello di essersi improvvisamente ammalata [...] e nemmeno quello di essere diventata una diva: tutti i grandi cantanti più o meno lo diventano. Il suo vero torto è di esserlo diventata senza misura e senza discrezione, lasciandosi circondare da *clan* di fanatici incompetenti, e alimentando, o almeno non combattendo a sufficienza, quella fama di dominatrice e persino di *tigre* che i suoi turiferari hanno contribuito a crearle. [...]

Ma giunta su questa vetta la signora Callas doveva preoccuparsi dei suoi limiti, doveva rifiutare le parti inadatte alla sua voce e al suo temperamento; e doveva far di tutto per dissipare quell'aureola di divismo *dernier cri* (quasi cinematografico) di cui si è indubbiamente compiaciuta.<sup>72</sup>

I divi li crea il pubblico, li elegge il fanatismo della folla. La Callas era una vera artista, una vera musicista. Possedeva tutte le doti necessarie a far sì che fosse indimenticabile indipendentemente dal pettegolezzo, ma era suo dovere, per il poeta, tentare di «difendersi dai propri ammiratori», schiera composta per lo più da coloro «che non amano l'Opera e che vanno raramente al teatro d'opera».<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> «In complesso la signora Sutherland può ben dirsi una diva che non raggiungerà mai, per nostra fortuna, il superdivismo, cioè lo stadio in cui i difetti sono esaltati come pregi.» E. Montale, «*Lucia di Lammermoor*» di Donizetti, ASM, p. 1242.

<sup>71</sup> E. Montale, *Divismo e carità*, cit., p. 325.

<sup>72</sup> E. Montale, *La Callas*, «Corriere d'Informazione», 4-5 gennaio 1958 (ora in R. T. Castria, *Montale a teatro*, cit., p. 183).

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 184.

È raro se non impossibile per Montale trovare esempi di divismo maschile nel mondo del melodramma, eppure esistono eccezioni nel mondo del “canto leggero”. Inorridito e divertito Montale assiste ad una psicosi collettiva<sup>74</sup> in occasione del concerto del canzonettista Frankie Laine del 5 giugno del 1957 al Palazzo del Ghiaccio di Milano («Io reputo illustri, addirittura famosi uomini che forse sono conosciuti da dieci altre persone; eppure fino a poche ore fa non avevo mai sentito nominare questo Frankie Laine») Il robusto giovanotto americano, che mai il poeta si azzarda a chiamare cantante, ha senso del ritmo («mister ritmo») ma non possiede una gran voce che sarebbe modesta se non fosse amplificata dai microfoni: «una voce da garage, da angiporto, da albergo diurno; una voce da “massa”». È, tuttavia, inspiegabilmente capace di generare nel pubblico un’eccitazione erotica:

Si comprende perciò che un cantante (un vociferatore) di questa fatta possa essere l’idolo di un mondo in cui solo conta e vale lo spirito «gregarious» l’ambizione di vivere, respirare, ballare e morire insieme, senza che nessuno s’arrischi mai a uscire dallo sterminato «pack» per pronunciare l’abborrito pronome «io».

È esattamente la realizzazione delle paure di Montale espresse nello stesso anno nell’articolo *L’arte per tutti* per il quale il «pericolo dell’uomo di domani è costituito dallo spirito gregario»<sup>75</sup> presupposto di un’arte volgare e volgarizzata. «Siamo alla solitudine di gruppo/ un fatto nuovo della storia»<sup>76</sup> che elegge quotidianamente i propri idoli in base a criteri del tutto arbitrari. Il recital di Frankie Laine diventa l’esemplare quadro di un’epoca, di una nuova generazione di massa che ben poco potrà comprendere del valore di un’opera d’arte non per la massa ma di massa, in cui l’io conta solo in relazione ad un tutto, quale è il melodramma. Il motivo alla base del quale la morte dell’arte non sembra far paura neppure a chi continua ad occuparsi di «ciò che non è» è un’odio sempre più radicato dell’uomo nei confronti di sé:

---

<sup>74</sup> Scena che la penna del poeta, a rigor di cronaca, non si lascia certo sfuggire: «Respinti da un massiccio cordone di polizia hanno assediato il cantante. Non volevano più lasciarlo. Eppure aveva urlato nelle loro orecchie per ben quarantotto minuti. Solo il vibrafonista negro Lionel Hampton ed il “rock’n’roll” avevano avuto simili precedenti ma nel caso di Frankie Laine l’entusiasmo non era provocato solo da una eccitazione ritmica. Per quei ragazzi l’italo americano era qualcosa di più che un semplice canzonettista. Era qualcosa di inspiegabilmente diverso» E. Montale, *Frankie Laine*, «Corriere d’Informazione», 5 giugno 1957.

<sup>75</sup> E. Montale, *L’arte per tutti*, AF, p. 225.

<sup>76</sup> E. Montale, *Siamo alla solitudine*, in Id., *Quaderno dei quattro anni*, TP, p. 574.

L'uomo non odia sé in quanto partecipe del genere umano: si odia in quanto individuo. Per questo si parla tanto di gruppo, di dialogo, di assemblea. Ciò che oggi unisce l'uomo è la paura [...] Non a torto si afferma che l'orizzonte dell'uomo si è molto allargato. Ma conviene una rettifica: si tratta dell'orizzonte collettivo. Allargamento e annacquamento sono ormai (e forse sempre) sinonimi.<sup>77</sup>

Venuto meno l'individuo, capace di levare la propria voce sul coro dell'immenso tutti-nessuno che l'umanità sta andando a formare, la celebrazione del divo, l'idolatria, il fanatismo diventano l'unica possibilità di proiettare al di fuori di sé questa necessità di distinzione. Cadute le ragioni dell'arte l'attenzione del pubblico, e anche del poeta, *malgré lui*, non può essere che rivolta al fenomeno sociale «che con l'arte non ha più nulla a che spartire»:

L'italo-americano Frankie Laine non interpreta le canzoni che canta. Interpreta se stesso. È sempre uguale al modello che si è fatto di sé: Non importa che esegua «Hight noon» o «Annibal Lee»: per lui è come se la musica si chiamasse solo Frankie Laine.

#### 4.1 La seconda voce

La Callas non era diventata grande solo grazie alla forza della propria voce ma aveva l'*axillo*: era un'artista che era riuscita ad inventarsi per sé un ruolo non confinato entro i limiti di una specialità, capace di esaltare al meglio la sua personalità, «sempre alla ricerca di se stessa, sempre (direi) alla ricerca della propria voce».<sup>78</sup> Un buon cantante deve infatti essere capace di evolversi, deve imparare a governare più voci. Mariano Stabile<sup>79</sup> infatti, sotto la guida del Maestro Toscanini, era riuscito ad esaltare pregi e difetti della propria voce creandone una seconda «trovandone una che si adattava mirabilmente al nuovo personaggio musicale».<sup>80</sup> Solo così era riuscito a diventare *Falstaff*. Ogni cantante deve infatti inventare la propria voce, mutare di registro, adattarsi alla nuova parte anche a costo di mettere «in frigorifero [...] la sua prima voce». Non molto diverso da quello che Montale farà con la propria voce poetica quando, da *Satura* in poi, mostrò ai suoi lettori il negativo di una poesia nutrita da ciò che poteva renderla difettosa: dalla prosa. Montale, analizzando e soprattutto raccontando del mondo dell'opera finisce per tracciare una serie di

---

<sup>77</sup> E. Montale, 23, in *Trentadue variazioni*, PR, pp. 592-593.

<sup>78</sup> E. Montale, *Dal teatro alla vita*, cit., p. 430.

<sup>79</sup> Callas e Stabile insieme ne «*Il turco in Italia*» di Rossini diretti da Gavazzeni, (recensiti da Montale in PS, p. 554).

<sup>80</sup> E. Montale, *Dal teatro alla vita*, cit., p. 431.

coordinate dandoci non solo «un quadro efficace della vita teatrale, operistica, dell'ultimo trentennio» ma lasciandoci anche intendere aspetti della sua poesia. Ma come deve essere il cantante? Già leggendo il *Paradosso* Montale aveva espresso preferenza per quei cantanti provenienti da un ceto medio - basso, meno raffinati ma più istintivi, più veri perché più semplici. Anni più tardi, nel 1968, risponderà che le cantanti di un tempo erano le figlie dei portinai:

Sì, per cantare Verdi, io credo che la figlia della portinaia sia la donna più idonea. Come è ovvio, bisogna che sia una figlia di portinaia dotata di un forte istinto musicale e drammatico, che sia un'attrice oltre che una cantante. Per la musica moderna è diverso. Bisogna conoscere le lingue, cantare in tedesco, cantare in inglese ... Anche una signorina di buona famiglia può aspirare a diventare una buona cantante, ma non potrà mai diventare né Eleonora, né Brunilde, né Turandot. Non potrà mai cantare nel grande melodramma, perché si richiede un certo atletismo fisico e vocale, e una durezza, direi quasi una faccia tosta, un coraggio, una forza biologica, tali da superare tutti gli ostacoli.<sup>81</sup>

«Coraggio», «faccia tosta» che Montale non credette di avere; mancanze costituzionali che lo portarono ad abbandonare la strada del canto. Una sorta di topos fra gli intellettuali che avevano avuto qualche commercio con la musica quello dell'impossibile conciliazione fra pensiero e canto, fra ragione e pazzia. Anche Savinio, come premessa ai suoi scritti musicali, sente l'esigenza di giustificare la scelta di abbandonare la carriera di musicista, era diplomato in conservatorio, con termini che Montale avrebbe sottoscritto:

Come abbandonarsi a un'arte che per prima cosa preclude le idee e vieta di pensare? Musicista, io, mi sono allontanato nel 1915 all'età di 24 anni dalla musica, per paura. Per non soggiacere al fascino della musica. Per non cedere totalmente alla volontà della musica. Perché avevo sperimentato su me stesso gli effetti deprimenti della musica. Perché da ogni crisi musicale io sorgevo come da un sogno senza sogni. Perché la musica stupisce e instupidisce.<sup>82</sup>

Anche Montale continuamente tenta di costruire motivazioni profonde che mossero la propria scelta. Per arrivare alla conclusione che mai avrebbe potuto superare il «trauma del ridicolo»:

---

<sup>81</sup> E. Montale, *A vent'anni sapevo solo ciò che non volevo*, intervista di A. Millo, AMS, p. 1685.

<sup>82</sup> A. Savinio, *Scatola sonora*, Milano, Ricordi, 1977, p. 9.



non avrei resistito alla vita dell'artista lirico, che è piena di problemi, di sacrificio, e che impone due qualità diverse ed inconciliabili: il genio e l'imbecillità, diciamo così. Io non so se avessi il genio, certamente no, ma non ero completamente provvisto neanche di imbecillità. Quindi non si sa cosa sarebbe venuto fuori da questo connubio.<sup>83</sup>

Nel 1955, recensendo *Voci parallele* di Giacomo Lauri Volpi, ex tenore, era già arrivato alla definitiva spiegazione del perché quella strada gli sarebbe stata per sempre vietata: raro se non impossibile è la coincidenza del cantante e dell'uomo di cultura.<sup>84</sup> Perché un buon cantante d'opera «dev'essere contemporaneamente un genio e uno sciocco»,<sup>85</sup> frutto di «una particolare mescolanza di genio ed imbecillità» necessaria «per affrontare spudoratamente il pubblico con barba finta e calzamaglia, spadino ecc ...».<sup>86</sup> Per eseguire parti difficilissime davanti ad un vasto pubblico occorre «talento e irresponsabilità, estro e pedanteria, studio e allegra mancanza di scrupoli»,<sup>87</sup> voce e istrioneria. Un uomo colto, dotato di una buona voce, potrebbe potenzialmente essere un grande interprete ma:

ha un quel di più che non ci vorrebbe, e che guasta. Forse gli manca anche la voglia di far sul serio, di «calare» definitivamente in quella professione di cantante che apre una via ma ne chiude molte altre.<sup>88</sup>

Montale sa che l'intellettuale, l'uomo dotato di una certa cultura è, come lui, «un tormentato auto analista, un uomo incapace ad essere semplice». Incapace di scegliere una via definitiva, di riconoscersi completamente in una scelta totalizzante ma allo stesso tempo incapace di distanziarsi da sé, di abbandonarsi completamente ed essere un altro. Montale, per sé, dice che non avrebbe «superato il trauma del ridicolo».<sup>89</sup> Chi si dedica al teatro d'opera deve allontanare da sé qualsiasi interrogativo, deve donarsi totalmente alle ragioni dell'arte sacrificando ad esse il proprio essere nella misura in cui serva a rendere credibile la propria interpretazione. Non va confusa però la semplicità

---

<sup>83</sup> E. Montale, *Montale svagato*, cit., 1658.

<sup>84</sup> Lo stesso vale per i compositori – laureati: cfr. E. Montale, *I compositori si giustificano*, PS, p. 512.

<sup>85</sup> E. Montale, *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, ASM, p.969.

<sup>86</sup> E. Montale, *A vent'anni sapevo solo ciò che non volevo*, cit., p. 1684

<sup>87</sup> E. Montale, *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, cit., p. 972.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 969.

<sup>89</sup> E. Montale, *A vent'anni sapevo solo ciò che non volevo*, cit., p. 1684.

costituzionale con la tranquillità professionale. La vita di chi ha scelto la strada dell'arte canora è disseminata di sangue e lacrime: il cantante d'opera è un mestiere sempre più in pericolo nella realtà contemporanea, sempre più difficile

Oggi al cantante è richiesto un eclettismo che in altri tempi non esisteva; il cantante d'oggi è in lotta con un diapason che non è quello del secolo scorso; gli vengono richieste qualità di attore, di giullare, di saltimbanco; fa spesso prodigi e spesso fa pietà. Su mille che aspirano a questa carriera solo tre o quattro riescono, non sempre per meriti eccelsi. [...] deve fare i conti con un ambiente in perenne disfacimento, in cui nulla è sicuro e tutto è sempre da ricominciare.<sup>90</sup>

Non bisogna infatti credere che il destino di un cantante sia quello del divo. Montale prosegue nella descrizione della vera vita di chi decide di sacrificarsi a questa carriera nella quinta fisiologia di *La poesia non esiste*:<sup>91</sup> *Il cantante*.

La vita di un cantante è «un *auto da fè*, un atto di 'fede'» nei confronti di se stesso (perché il cantante è «il solo artista che non possa ascoltarsi né giudicarsi») e nei confronti della propria arte ormai in decadenza; per autodifendersi, soprattutto dai compositori che dispongono della sua voce quale fosse uno strumento meccanico, deve essere vanitoso pur essendo naturalmente modesto e buono («Quando non è tale può rinunciare la suo mestiere. Diventerebbe un Mallarmè del canto incomprensibile a sé e agli altri. I più fini cantanti sono certamente i cantanti falliti»). Il cantante dedica tutta la vita ad un mestiere che sta scomparendo, allenando continuamente la propria voce; ogni pezzo che studia, potrebbe non venire mai più rappresentato per essere immediatamente sostituito con uno nuovo, più adatto ai tempi. Se non è un divo, morirà solo e dimenticato dalla stampa. Montale esorcizza così quel mestiere mancato, racconta la verità sulla vita che gli sarebbe potuta spettare, ma non può in alcun modo negare la continua attrazione per quel «*côté bête*» che non potrà mai appartenergli e che rende «straordinariamente aleatoria [...] l'arte del "bel canto"». <sup>92</sup> Conclude infine annotando:

Il cantante dovrebbe essere un plebeo per restare al mestiere e un grande signore per cantante sul serio. Non essendo possibile la coincidenza di tale qualità, il cantante è già finito prima di cominciare.

---

<sup>90</sup> E. Montale, *Pochi soldi per Modugno se avesse fatto il conservatorio*, ASM, p. 1157.

<sup>91</sup> E. Montale, *Il cantante*, in Id., *La poesia non esiste*, PR, pp. 549- 551.

<sup>92</sup> E. Montale, *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, cit., p.972.

Il cantante prende la vita sul serio e vive fra i buffoni. Egli crede però di essere lui il buffone, tra persone serie; e questo è il lato più straordinario della sua carriera.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> E. Montale, *Il cantante*, in Id., *La poesia non esiste*, PR, p. 551.

## 5. Pubblico e Claque

Perché funzioni una macchina complessa come quella del teatro d'opera, ogni elemento che la compone, dai divi ai registi, dagli scenografi all'ultima delle comparse ha un suo ruolo parimenti importante nella riuscita o meno dello spettacolo. Ma tale macchina non avrebbe ragione di esistere se non ci fosse un pubblico. Montale, acuto osservatore, dedica una parte non poco rilevante al pubblico scaligero: ne descrive umori e malumori, mode e cattive abitudini. Anche perché, se il melodramma è un genere in crisi, una delle cause va ricercata nello scemarsi dell'interesse nei suoi confronti. Questo lo si può comprendere dall'atteggiamento del pubblico. La crisi del teatro d'opera è legata soprattutto al disinteresse di un pubblico impreparato, incapace di riconoscersi nelle convenzioni di un mondo ormai lontanissimo dal proprio.

Perché il segreto del teatro è proprio questo: dovendo comunicare direttamente a un uomo dalle mille teste ha bisogno di offrire quel che il mostro (il pubblico) sa perfettamente con l'aggiunta però, di qualcosa di più. Nel teatro il fatto di far conoscere è un fare *riconoscere*. solo allora avviene quel tanto di catarsi estetica che all'uomo gruppo è consentita.<sup>1</sup>

Questo passaggio è notato e commentato da Gavazzani il quale lo riporta nel suo diario aggiungendo che così come il “far riconoscere” è nozione fondamentale per il teatro ottocentesco «il suo rovescio- il non far riconoscere- è la ragione che l'operismo a noi contemporaneo continua a mantenersi quasi inesistente- o comunque non comunicativo- per l'uomo dalle mille teste».<sup>2</sup> Ma, cambiati i presupposti per un tale assunto, non riuscendo più l'uomo a riconoscersi in qualcosa di umano, andando piuttosto alla continua ricerca di qualcosa che possa permettere una distrazione dai “propri complessi” sarà inevitabile che il melodramma, ma anche le arti figurative e la poesia stessa non saranno più adatte a lui. Questo uno dei motivi per cui il pubblico giovanile non è attratto dal mondo del teatro d'opera:

Alla Scala il pubblico giovanile non sovrabbonda: incontro spesso nel ridotto del teatro i colleghi Vergani e Rognoni che insistono nel trascinare a qualche prima i loro *juniores*, convinti come sono che nella cultura generale di un ragazzo non possano mancare né *Carmen* né la *Walkiria* (integrali). Ma a dire il vero questi giovinetti hanno

---

<sup>1</sup> E. Montale, «*Cenerentola*» di Rossini, ASM, p. 1229.

<sup>2</sup> G. Gavazzani, *Il sipario rosso*, cit., p.547.

un po' l'aria di vittime condotte all'ara per un sacrificio di sangue e il più dei giovani d'oggi (con tutte le attenuanti del caso: portafogli poco guarniti, scarsa attitudine ad affrontare una coda interminabile e un micidiale *punching ball* dinanzi allo sportello della biglietteria) entrano nella vita ignorando ciò che per gli uomini della mia generazione è stata una vera e propria esperienza spirituale.<sup>3</sup>

I giovani sono però capaci di comprendere ed apprezzare nuovi linguaggi magari anche di riconoscere il proprio mondo nel rumore del metro, così come nel musical di Menotti, perché : «Nati e cresciuti in un mondo dove il verismo quotidiano fa strage si meravigliano che certe crudezze siano state portate oggi per la prima volta sul palcoscenico dell'opera. Per essi la vita è tutta una dissonanza, una disarmonia. Basta che qua e là, magari in un cantuccio, vi fiorisca una fiaba».<sup>4</sup> Ma non sono solo i giovani a vivere come un martirio l'andare a teatro. Sulla base della propria esperienza diretta di spettatore, Montale riflette sulle diverse tipologie di "clienti" degli spettacoli. I primi, i più intollerabili, appartengono alla categoria degli abbonati:

Ho avuto accanto a me ad ogni *première*, per sei mesi consecutivi, un abbonato che ad ogni spettacolo- vecchio o nuovo, bello o brutto- non ristava dal turarsi occhi ed orecchi, dando segni di acuta insofferenza e bofonchiando: «Questa è proprio l'ultima volta! Ma chi me lo fa fare?»<sup>5</sup>

Andare all'opera è un'esperienza che, anche per le vecchie generazioni, si è andata riducendo a non essere altro che un rito mondano a cui è impensabile rinunciare («imprecando in cuor loro per la cattiva sorte») nonostante questo sia un «supplizio superiore alle sue forze».<sup>6</sup> Gli habitués sbadigliano, si torcono sulle sedie, soffrono: l'ascoltazione di un'opera in musica è per loro una «strana e crudele tortura».<sup>7</sup> Mettersi nella predisposizione giusta per assistere a uno spettacolo musicale con animo leggero, per attivare quel processo catartico che la musica è capace di innescare, è ormai impresa che richiede molti sacrifici. Montale lo vive sulla propria pelle a Venezia:

Occorre rispettare un orario, anticipare un orario, anticipare o posticipare la cena, indossare un abito scuro, affidarsi ad un mezzo di trasporto che può essere anche una

---

<sup>3</sup> E. Montale, *Mezzo secolo di bel canto*, cit., p. 944.

<sup>4</sup> E. Montale, *La Santa di ... Street*, ASM, p. 955.

<sup>5</sup> E. Montale, *Gli Oscar alla Scala*, ASM, p. 1022.

<sup>6</sup> *Ivi*, 1107.

<sup>7</sup> E. Montale, *Refrattari all'applauso*, PS, p. 1106.

barca o u motoscafo, perdere tre o quattro ore; e una volta che siete sul luogo del delitto difficilmente potete abbandonare la vostra poltrona prima che almeno una parte del programma sia finita. Trascuro la seccatura minore: quella del prezzo del biglietto, formalità dalla quale la maggior parte dei frequentatori delle mostre musicali è dispensata.<sup>8</sup>

Il pubblico stanco è refrattario a svolgere l'unico compito a lui richiesto: applaudire o fischiare. Sembra che per spettatori milanesi, sia diventato «segno di alta intelligenza manifestare scontento per qualsiasi spettacolo» ritenendo l'applauso «di cattivo gusto». Ed infatti il pubblico scaligero mostra solo raramente entusiasmo e qualora ciò dovesse avvenire Montale lo registra con grande sorpresa. È il caso del *Fidelio* diretto da Karajan:

Un delirio di applausi e un fatto quasi nuovo: il pubblico degli abbonati invece di abbandonare la sala è rimasto a lungo in piedi acclamando il grande interprete e tutti gli esecutori. Fatto consolante, che può tuttavia verificarsi solo quando uno spettacolo finisce alle 23,40 invece che all'una di notte<sup>9</sup>

Oppure della *Manon Lescaut* di Gavazzeni:

Non ho potuto contare le chiamate ma il rombo del pubblico mi accompagnava mentre uscivo in fretta per andare a scrivere queste note di cronaca. Applausi a iosa non erano mancati neppur prima e particolarmente vivi dopo l'atto del porto di Le Havre, eppure alla fine di quell'atto il maestro Gavazzeni non si era presentato con gli artisti forse perché una viola aveva fatto cilecca [...] malgrado l'incidente il preludio [...] ha procurato a Gavazzeni una grande ovazione tanta è la forza espressiva che il maestro ha dato a pagine sovente rese quasi anonime [...] l'infortunio ha avuto un effetto del tutto insolito perché ha trasformato un successo notevole in una meritatissima apoteosi.<sup>10</sup>

Il pubblico sembra scaldarsi solo per opere in cui è l'aspetto mondano è prevalente, una su tutti la querelle Callas - Tebaldi, sorvolata e quasi snobisticamente ignorata da Montale ma accolta con lo stessa amarezza da Mila:

È triste, certamente, che un pubblico come questo, che ha il privilegio d'assistere per nove mesi dell'anno alle rappresentazioni del primo teatro lirico del mondo, un pubblico che viene erudito quotidianamente e settimanalmente da due o tre dozzine di

---

<sup>8</sup> E. Montale, *III Variazione*, AF, p. 170.

<sup>9</sup> E. Montale, «*Fidelio*» di Beethoven, cit., p. 746.

<sup>10</sup> E. Montale, *Refrattari all'applauso*, cit., p. 1107.

critici musicali, resti immerso in così ottusa barbarie da reagire ad un'opera lirica come ad uno spettacolo sportivo. Tuttavia i torti non stanno interamente dalla parte sua, ma anche un pochino dall'altra, sul palcoscenico.<sup>11</sup>

A parte questi rari episodi di sentita partecipazione del pubblico milanese, perlopiù spiegabili per la presenza di qualche divo da omaggiare, «quando lo spettacolo ha termine il fuggi fuggi è generale: restano in sala una ventina di persone»<sup>12</sup>. La tendenza è generale e Montale la registra anche a Parigi. Il poeta assiste alla messa in scena di *Billy Bud* di Britten all'Operà. «La musica è prodigiosamente sobria, chiara, espressiva. Non si perde una sillaba» eppure:

Con mia sorpresa vedo che accanto a me la bella Nicole e il giovane François si torcono dalla noia. Colgo esclamazioni come «*rasant!barbant!*» e altre più volgari, che non ripeto.<sup>13</sup>

Al secondo atto «metà del pubblico sfolla per non ritornare». L'opera contemporanea, una delle pochissime che Montale sembra apprezzare, non è stata accolta positivamente dal pubblico francese:

La stessa gente che si è spellata le mani per applaudire le più false e caotiche partiture fa il viso dell'armi a un'opera che sprizza vita e vitalità da ogni nota. Perché?<sup>14</sup>

«Nulla è oggi più difficile e incomprensibile di un'opera chiara e definita»<sup>15</sup> Questo è il motivo per cui il pubblico francese appare infastidito, reazione più giustificabile di quello scaligero perché rientra, per una volta, nell'ordine del giudizio estetico. Anche se Montale dichiarerà in una intervista che:

Ho la vaga sensazione che il pubblico parigino non si costituito da intenditori e melòmani ma da turisti che, al compimento del rituale tour, la sera approdano all'Operà. D'altronde la maggior parte degli intellettuali francesi considera un genere artistico inferiore. Un illustre scrittore d'oltr'Alpe si meravigliò fortemente che “una persona intelligente” come me bontà sua- si scomodasse per “il trovatore” quella buffonata.

---

<sup>11</sup> M. Mila, *Una «Norma» passionale*, in Id., *Mila alla Scala*, cit., p. 2.

<sup>12</sup> E. Montale, «*Manon Lescaut*» di Puccini, PS, p. 648.

<sup>13</sup> E. Montale, *Chiarezza e sbadigli*, ASM, p.934.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 935

<sup>15</sup> *Ibidem*.

La reazione ambigua del pubblico milanese, invece, non fa invece comprendere quale sia il suo gusto effettivo, cosa si aspetti o se si aspetti qualcosa dallo stesso rito dell'andare a teatro. Gli spettatori del festival di Venezia sono un altro esempio di questa gran confusione. Le più ardite sperimentazioni, attuate in vista di una rivoluzione antiborghese delle arti, le più inascoltabili dissonanze composte per scatenare l'indignazione del pubblico borghese trovano in questo un sostenitore «rassegnato e plaudente»,<sup>16</sup> disposto ad accettare tutto perché incapace di meravigliarsi di niente:

La musica di estrema avanguardia può ottenere oggi i più trionfali successi da parte del pubblico borghese, il che non poteva essere nelle sue profonde aspirazioni. C'è qui, evidentemente, una contraddizione che stride.<sup>17</sup>

«L'applauso o il fischio?»<sup>18</sup>. I fischi, soprattutto ad un festival di musiche contemporanee, sono augurabili dagli stessi artisti anticonformisti: corona di martirio per opere che andrebbero dimenticate e che invece diventano casi di cronaca. Comprensibili se fossero rivolti alla mediocrità dell'opera ma non quando sono strumentali a ragioni politiche, estranee all'arte. «O sarà forse il caso di punirlo con l'applauso? In tali dubbi le serate musicali trascorrono lente ed angosciose».<sup>19</sup>

Il pubblico [...] reagisce allo stesso modo, distribuendo gli stessi applausi a tutti e a nessuno. Privatamente gli ascoltatori sono scontenti e annoiati. Alcuni credono che si stia esagerando; altri pensano che manchi l'audacia e che l'aggressione difetti di slancio e convinzione.<sup>20</sup>

Oltre agli abbonati ci sono i galleristi divisi fra pubblico pagante e claque:

I quali invece di essere sale e pepe dell'uditorio portano a teatro il peso dei loro risentimenti, divisi come sono pro o contro quei tre o quattro cantanti che oggi, presenti o assenti che siano, tengano il campo.<sup>21</sup>

Sarà per motivazioni sentimentali, anche Montale è stato claqueur non «per mestiere ma per passione»,<sup>22</sup> ma l'atteggiamento di questo "personaggio" a

---

<sup>16</sup> E. Montale, *«L'uomo malcontento» di Malipiero*, PS, p. 491.

<sup>17</sup> E. Montale, *Dodecafonici a Venezia*, PS, p. 496.

<sup>18</sup> E. Montale, *III Variazione*, cit., p. 170.

<sup>19</sup> *Ivi*, 171.

<sup>20</sup> E. Montale, *I compositori si giustificano*, PS, p.

<sup>21</sup> E. Montale, *Gli Oscar alla Scala*, ASM, p. 1023.



margine dell'opera, vecchio come il teatro, è spesso messo sotto il riflettore nelle prose del poeta. La crisi di questa categoria è sintomo di un problema più generale. Tanto l'arte si tecnicizza, tanto più nel pubblico cresce il bisogno di un'arte spettacolare alla facile portata di tutti, ridotta ad oggetto d'uso. Se la direzione delle arti è solo quella dell'intrattenimento, della spettacolarità, sempre nuove saranno le deleghe dello spettatore alla nuova industria culturale. Una delle possibili soluzioni, ed in questo Montale è profetico, è quella del consumo a domicilio di una musica ridotta ad essere oggetto d'uso:

... la sede più naturale della musica nuova dovrebbe essere la scatola chiusa, il disco, e in subordine anche la radio, che non è strettamente obbligatorio ascoltare.

Questo sistema, scrive Montale, renderebbe più facile decretare chi sia il migliore artista, la migliore musica togliendo alla critica la fatica del giudizio: questo sarebbe semplicemente il più venduto lasciando agli artisti invenduti «l'orgoglio di sentirsi incompresi». Questa soluzione non avrebbe neppure un effetto negativo sui teatri che non potrebbero mai scomparire perché troppi sono «*musical people* [...] che vivono del teatro per il teatro».

Questa enorme somma di interessi creati farà sì che tutto mancherà ai nostri posteri fuorché un numero strabocchevole di spettacoli con contorno di canto e musica.<sup>23</sup>

L'ultima frontiera allora sarà la creazione di una macchina che possa dispensare il pubblico anche dalla fatica dell'applauso: La macchina della gloria. Un tale congegno era stato già inventato dalla penna di Villiers de l'Isle d'Adam, nei *Racconti crudeli*.<sup>24</sup> Dal racconto di Villiers nasce lo spunto per l'eponima prosa di Montale, *La macchina della gloria*.<sup>25</sup> Villiers immagina che grazie a questa macchina si sarebbe potuto decretare in anticipo il successo, indipendentemente dall'effettiva riuscita dello spettacolo, tramite un giusto dosaggio di rumori e vociferazioni. Oggetto di fantasia nel 1883, cento anni dopo potrebbe essere più che un'ipotesi. La gloria stessa, null'altro che vapore acqueo, potrà essere riprodotta da una macchina, dispensando pubblico, critica

---

<sup>22</sup> E. Montale, *Il successo*, FD, p. 57.

<sup>23</sup> E. Montale, *Il teatro alla moda*, cit., p. 1806.

<sup>24</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Racconti crudeli*, introduzione, traduzione e note di G. Ferretto, Genova, edizioni culturali internazionali, 1986.

<sup>25</sup> E. Montale, *La macchina della gloria*, AF, pp. 117-121.

e l'autore stesso a preoccuparsene. Le premesse, perché una tale paradossale mostruosità si possa realizzare, si sono tutte avverate e le parole di Villiers sembrano calcare perfettamente la realtà presente di Montale. Il poeta, infatti, ha avuto esperienza di un pubblico che «non si pasce più di parole e frasi», incapace a formulare concetti astratti non desidera altro che questi siano tradotti in «segni e manifestazioni sensibili per tutti». La macchina riuscirà nell'intento di arrivare a democratizzare persino la gloria, donando la gloria a musicisti falliti, autori inetti assolutamente sprovvisti di Genio senza che qualcuno se ne prenda la responsabilità. Per questo la comparsa di una *Macchina fabbricagloria*, mezzo fisico capace di realizzare uno scopo intellettuale, non stupirebbe il vecchio Montale: non sarebbe che passo successivo nella formazione di un uomo non umano, ulteriore delega dell'umanità della propria umanità. L'ultima fatica, quella dell'applauso ed insieme il supplizio di andare a teatro, sarà risparmiata. Bisognerà solo aspettare.

È uno dei tanti mestieri legati al mondo dell'arte quello dell'applauditore pagato, capace di pilotare il successo di un'opera. Anche il poeta, in gioventù, era stato ingranaggio di una macchina della gloria. Il ricordo di questa esperienza è spunto per la prosa *Il successo*.<sup>26</sup> Montale, assiduo frequentatore del Teatro Verdi di Genova, era entrato in un giro di claqueur. L'opera da applaudire sarebbe dovuta essere quella di Josè Rebillo: una sinfonia definita dallo stesso compositore, che non conosceva nemmeno le note, una «natura morta musicale». Giunti al finale le grida di approvazione della claque erano state totalmente sommesse dalle urla di disapprovazione del pubblico indignato. Anche Montale, nonostante fosse stato pagato per fare il contrario, era passato a fischiare l'indegna opera. La claque possiede, in fondo, lo stesso potere della macchina da gloria ma essa è ancora composta da uomini, ha troppi margini di rischio per le moderne opere d'arte. Villiers aveva già descritto i nostri tempi quando scrive:

Il pubblico annoiato dalla Claque? [...] non è forse destinato alla perpetua noia di tutto e di se stesso! Ne è prova la sua presenza a teatro. È là solo per provare a distarsi, l'infelice! E per tentare di fuggire da se stesso!<sup>27</sup>

Ma questo sarebbe potuto accadere un tempo, quando il pubblico, non ancora massa compatta, non ancora madrepora umana, «mostro dalle mille

---

<sup>26</sup> E. Montale, *Il successo*, in *Farfalla di Dinard*, PR, p.

<sup>27</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *La macchina fabbrica gloria*, in Id., *Racconti crudeli*, cit., p.58

teste» era composto da singoli individui dotati di una volontà e di proprio pensiero, rendendo la macchina della claqué soggetta a variabili incontrollabili. «Quando l'uomo delega a un cervello collettivo [...] la sua facoltà di pensare è ridicolo supporre che il cervello individuale possa sceverare il buono dal cattivo».<sup>28</sup> Non è questo il caso dell'onesto claqueur protagonista di un raccontino del poeta. Tale Joseph Latouche, visionario ed utopista, capace di perdere ogni lavoro a causa «dei suoi scrupoli moralistici e del suo irrefrenabile sogno di sincerità», si rifiuta di applaudire uno spettacolo mediocre appellandosi alla libertà di opinione e generando una rissa.

L'insolito fatto ha messo una pulce nell'orecchio all'intera «categoria», giustamente preoccupata della propria dignità. Può o non può un *claqueur* avere opinioni personali, deve o non deve avallare supinamente con i suoi applausi gravidi di responsabilità le infelici esibizioni di qualsiasi cane che si presenti alla ribalta?<sup>29</sup>

La risposta seria a questi ironici interrogativi è affidata dal poeta ancora una volta alle pagine del «Corriere», sperando di poter essere inteso così dai lettori del quotidiano, gli stessi che sono anche spettatori alla Scala. Montale redige una sorta di elementare galateo per lo spettatore ormai dimentico del perché della sua presenza a teatro, dei suoi doveri in quanto spettatore. Riporto di seguito l'intero “decalogo” per non sottrarre, a questo vero e proprio sfogo, forza, ironia e completezza. Ulteriore gesto d'amore incondizionato, segno di rispetto nei confronti di tutto, persino di quel che resta di un paradiso che sembra sempre più perduto quale quello del melodramma:

1) Affrontare decorosamente opere di repertorio, dinanzi ad un pubblico pagante è un'impresa difficile, che riesce a pochi artisti del canto. su migliaia di spiranti a questa impresa si contano su poche dita quelli che ci riescono, e questi pochi non hanno continuità di lavoro, non guadagnano la decima parte di quello che arraffa qualsiasi analfabeta musicale mugolando sconce canzonette al microfono, e quando muoiono non hanno un rigo di necrologio sui giornali. In tali condizioni, un applauso, sia pure di cortesia, è il meno che si possa chiedere a un pubblico che, dopo tutto, non è obbligato ad andare a teatro.

2) Fischiare o zittire una opera nuova, magari a spettacolo da poco iniziato [...] vuol dire dimenticare che l'opera nuova nella quasi totalità dei casi sparisce dalle scene con velocità fulminea, e che in ogni modo non è giudicabile a una prima sommaria ascoltazione [...] Le opere muoiono anche se applaudite:

---

<sup>28</sup> E. Montale, *Agganciare il lettore*, AF, p. 309.

<sup>29</sup> E. Montale, *L'onesto «claqueur»*, PR, p. 895.

fischiaandole, sia autorizza l'ipotesi (spesso assurda) che esse siano dei capolavori incompresi. Fischiaandole, si distribuiscono agli autori titoli di nobiltà quasi sempre immeritati. Non v'è, per un artista, peggiore esecuzione capitale del così detto successo di stima: quel successo che salva capra e cavoli, premia gli interpreti e non inganna nessuno.

3) Coloro che giudicano «barba» qualsiasi prodotto di tre o quattro secoli di teatro musicale, i *désabusés*, i grandi refrattari che non si scaldano mai, potrebbero ultimamente cedere le loro tessere d'abbonamento alle loro persone di servizio e concentrarsi su *Lascia o raddoppia* o sul telequiz o su altre forme di civiltà artistica purtroppo importante dall'estero. Avrebbe fine così quella precipitosa fuga, quel *cross country* che si osserva alla fine di ogni spettacolo: fenomeno che non si verifica fuori d'Italia e che è la non lieta sorpresa degli stranieri che riescono a metter piede alla Scala.<sup>30</sup>

Se nell'andare a teatro il pubblico non cerca più il riconoscersi, l'opera, soprattutto quella contemporanea, dovrà misurare le proprie mancanze anche sul pubblico che continua a seguirla. Perché rinasca un qualche interesse per il melodramma, perché ritorni ad essere «popolare in modo nuovo» sarà necessario che essa cambi con essa, con ambiguo augurio di Montale, cambi anche il suo indisciplinato pubblico:

Fino a quel giorno, fino a che non si formi un pubblico preparato e gli ascoltatori non siano quel che sono oggi: due o tre diverse clientele mescolate insieme, con esigenze, gusti, abitudini e persino idiosincrasie e idolatrie contrastanti, gli spettacoli lirici stenteranno a trovare il loro equilibrio e sui palcoscenici pioveranno, insieme con le rose, anche i carciofi e i ravanelli:<sup>31</sup> segno di inciviltà ma anche di passione per un genere d'arte che per molti è una corrida, per altri un rito; ma che per tutti (e consoliamoci con questa consolazione) è uno degli aspetti insostituibili della nostra civiltà artistica.<sup>32</sup>

L'ipotesi apocalittica del poeta ci è restituita da molte delle sue prose in cui l'interrogazione su quale possa essere la fisionomia di un probabile pubblico del futuro si conclude nella constatazione che si può ormai dire scomparsa «quella figura collettiva, sempre ipotetica ma composta di figure reali, che si

---

<sup>30</sup> E. Montale, *Refrattari all'applauso*, cit., pp. 1107-1108.

<sup>31</sup> L'articolo è del 1956. Molto probabilmente Montale si riferisce alla trionfale *Traviata* del 7 dicembre 1954 con la Callas, regia di Luchino Visconti. Al termine della rappresentazione dal loggione arrivarono sul palco, oltre alle rose, dei ravanelli, lanciati provocatoriamente dai sostenitori della Tebaldi, che Maria Callas, si dice perché miope, raccolse con grande disinvoltura.

<sup>32</sup> E. Montale, *L'imprevedibile all'Opera*, AF, p. 111.

chiamò “il pubblico”» perché «Non c’è pubblico vero, cioè profano, per l’arte d’oggi: c’è solo una sterminata massa di conoscitori, di complici, di artisti in atto o in potenza».<sup>33</sup> Questo pubblico potrà desiderare per sé un’arte di consumo, d’uso, facilmente fruibile, che non comporti alcun sacrificio nemmeno di attenzione. Il futuro del melodramma, a differenza di quello ancora più incerto della poesia, per la quale è più difficile un qualsiasi processo di tecnicizzazione e di spettacolarizzazione, sarà quello di doversi aggiornare per diventare un’«accozzaglia di ogni genere di effetti visivi e auditivi al fine di far digerire al pubblico quel tanto o poco di ciò che il pubblico non desidera più: l’arte»<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> E. Montale, *L’arte per tutti*, AF, p. 221.

<sup>34</sup> E. Montale, *Auric e Char*, cit., p. 447.

## 6. La regia

[...] a scanso di equivoci, dobbiamo scandalosamente dichiarare che nella rappresentazione di un'opera d'arte consideriamo regia e scenografia elementi d'interesse secondario.<sup>35</sup>

La figura più controversa nel computo finale delle diverse che concorrono nella riuscita di uno spettacolo è quella del regista. La storia di questo mestiere nel mondo del teatro d'opera è il segno più evidente dell'intrusione del cinema, mondo alquanto avverso al gusto montaliano. Solo trent'anni prima, scrive Montale, bastava un direttore di scena ad aiutare il direttore d'orchestra ma, con l'ingresso in scena di moltissimi elementi tecnici e scenografici, si è resa necessaria la presenza di un «regolatore dello spettacolo». Nonostante ciò Montale sembra mal tollerare la presenza, spesso ingombrante di questo personaggio, incapace di collaborare alla resa dello spettacolo, restio a mettere da parte il proprio ego o di fare scelte rispettando lo spirito dell'opera. «Il regista del teatro d'opera deve porsi al servizio della musica e non della propria vanità personale»<sup>36</sup> È nota in tal senso la critica di Montale all'ingombrante presenza di un regista-divo quale Luchino Visconti, apprezzato solo quando la «non far pesare la sua mano»: «il miglior elogio che si possa rivolgere a un regista d'opera».<sup>37</sup> Di contro la «semplicità e signorilità»<sup>38</sup> di Zeffirelli, delle sue intelligenti scelte registiche. Diverso è il caso di un professionista non proveniente dal mondo del cinema: di «quel perfetto uomo di teatro che è Eduardo de Filippo». Proprio da quella diversa esperienza Eduardo ha appreso un valore per Montale fondamentale: «nel teatro musicale nulla è più consigliabile della semplicità»<sup>39</sup>

In questo secolo di divi e di deleghe, il cantante che deve rispondere per la voce alle indicazioni del direttore d'orchestra e per il gesto a quelle del regista si riduce ad essere una marionetta: «sarà un esecutore d'ordini non un'anima». L'incompetenza del regista in materia di musica è dannosa ai fini della buona riuscita dell'opera: crea disunione, mette in difficoltà il direttore d'orchestra, non tiene conto del temperamento del cantante. «Nelle esecuzioni dei nostri

---

<sup>35</sup> (In merito allo scarso entusiasmo del poeta per la regia di Visconti e la scenografia di Tosi) E. Montale, «*La Sonnambula*» di Bellini, cit., p. 511.

<sup>36</sup> E. Montale, «*Madama Butterfly*» di Puccini, ASM, p. 1201.

<sup>37</sup> E. Montale, «*La Vestale*» di Spontini, cit., p. 537.

<sup>38</sup> E. Montale, «*Mignon*» di Thomas, ASM, 1075.

<sup>39</sup> E. Montale, «*Il barbiere di Siviglia*» di Paisiello, ASM, p. 1145.

grandi teatri si osserva spesso scrupolosa preparazione nei particolari ma scarsa attenzione ai valori essenziali»: <sup>40</sup> l'estro, la convinzione, la scintilla sono sacrificati in nome dell'effetto spettacolare, dell'eccesso. Un buon regista di teatro dovrebbe invece conoscere profondamente quel mondo di "cartapesta", deve saper leggere la partitura perché solo così potrà dare «indicazioni di qualche utilità» e «scegliere i pochi particolari significativi senza perdersi in *agudezasm* che danno nell'occhio ma distraggono dal fondo dell'interpretazione». <sup>41</sup> Montale si augura che un giorno, alla luce delle difficoltà incontrate da coloro che sono stati prestati ad un mestiere che non gli appartiene, possa essere formato:

un regista dotato di una certa sensibilità musicale, capace di lavorare in stretto accordo col direttore d'orchestra- magari in subordine- sarebbe dunque oggi, una figura augurabilissima e non escludiamo che ne esista già qualcuno. <sup>42</sup>

Un nome su tutti sembra racchiudere in sé tutte queste qualità: quello della regista Margherita Wallmann che, insieme al direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni, detiene quantitativamente il numero più alto delle recensioni positive di Montale. Basta una piccola rassegna a darcene un'idea:

questa geniale regista che il volto d'angelo e battaglia energia virile ha compreso che di Norma non si poteva fare uno spettacolo a deterimento dei valori musicali; che in un'opera simile la presenza del regista deve essere l'aria che si respira, non la sopraffazione del dittatore. La signora Wallmann ha una visione sempre poetica del particolare, i suoi personaggi possono essere funghi quando giacciono all'ombra di una quercia ma diventano creature vive quando hanno bisogno di un raccoglimento che non turbi l'effetto musicale. <sup>43</sup>

La regia della signora Wallmann (forse il solo regista d'oggi che parta dalla musica e si mantenga sempre "dentro" le esigenze musicali di una partitura) è stata un vero capolavoro [...] La sua capacità di animare il palcoscenico, di far quadro senza mai attrarre una attenzione che distragga dalla continuità del racconto scenico, è quella di un'artista di classe superiore. Abbiamo visto sabato sera figure e non decorazioni, gruppi che sembravano usciti dalle note musicali e non dalle pagine di una rivista illustrata. <sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> E. Montale, *L'imprevedibile all'Opera*, cit. p.109.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> E. Montale, «*La Norma*» di Bellini, PS, p. 560.

<sup>44</sup> E. Montale, *Assassinio nella cattedrale di Pizzetti*, PS, p. 651.

Non sapremmo più trovar parole per dire quanto sia grande il suo senso del quadro scenico, alla sua capacità di riassumere in un particolare espressivo il pathos di una situazione o di graduare con ritmo di una scena d'insieme. Dalla semplice stilizzazione al sentimento poetico il passo non è agevole a compiersi, eppure la signora Wallman ci ha abituati a non attenderci meno da lei.<sup>45</sup>

La regia di questa signora è però come in sordina: il suo intervento poco turba l'esecuzione della musica, la sua conoscenza della musica, con un passato da ballerina, le permette di rispettare l'opera facendo «quadro» attorno alle note. I commenti di Montale suonano come:

Una sorta di ringraziamento per il minimo disturbo, un plauso all'assenza o, perlomeno, a una essenziale presenza rivolta soprattutto a qualche movimento di massa, a qualche repentina entrata ed uscita.<sup>46</sup>

Non si può che essere d'accordo con Gelli quando dice che per Montale, in fondo, «la complicata e sottile ricezione tra pubblico ed esecutori non implica la figura del regista».<sup>47</sup> Il regista è, infatti, chi tenta di mettere ordine in un caos non controllabile, tenta cioè di «prevedere l'imprevedibile».<sup>48</sup> L'opera, infatti, è una macchina tanto complessa quanto aleatoria: sembra impossibile che tutti i suoi pezzi, seppur imperfetti, possano funzionare insieme eppure

[...] talvolta il caso faceva sì che s'incontrassero artisti, magari modesti, ma di temperamento affine e di buone possibilità; e allora nascevano come funghi esecuzioni genialmente riuscite, forse provvisorie, ma tali da far dire "Ci siamo. Si deve far così e non diversamente".<sup>49</sup>

Raramente questo può accadere nei grandi teatri in cui spesso Montale assiste ad esecuzioni « perfette, non vive» in cui «manca il più. Manca il

---

<sup>45</sup> E. Montale, *Don Carlos di Verdi*, PS, p. 745.

<sup>46</sup> Questo il commento dell'ex direttore editoriale della Garzanti, Pietro Gelli, il quale ricorda un episodio relativo alla Wallmann che, in occasione della pubblicazione di un volume di ricordi, *Le balconate dal cielo*, memore degli elogi profusi sulle pagine del Corriere, era andata a casa di Montale a chiedergli una recensione. All'insistente richiesta il poeta aveva rifiutato infastidito: P. Gelli, *Il "rinnegato" baritono che giace affianco al poeta*, in R. T. Castria, *Montale a teatro*, cit., p. 78.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> E. Montale, *L'imprevedibile all'Opera*, cit., p. 110 (Cfr. E. Montale, *Il regista*, FD, pp. 176-178.)

<sup>49</sup> *Ibidem*.



legame interno, si sente che nessuno fa veramente sul serio».<sup>50</sup> La stessa responsabilità del risultato finale, divisa in parti uguali fra i diversi specialisti di ciascun compartimento di cui è composto uno spettacolo, non sarà più imputabile a nessuno, tantomeno all'autore non essendo più l'opera riconducibile a lui.<sup>51</sup> Se la musica, scritta da un compositore, è di competenza del direttore d'orchestra dal quale dipendono i musicisti e la messa in scena non solo dal regista ma anche dello scenografo, della coreografia e dei costumi, dai quali a loro volta dipendono i cantanti, chi tra questi può essere definito "l'artefice ultimo dello spettacolo musicale?"

Io direi che questo misterioso genio sia, o meglio sarebbe, colui che fin dal principio veda lo spettacolo nel suo insieme, scegliendo gli interpreti, il direttore, lo scenografo e il regista, non in astratto, ma ai fini di un determinato spettacolo. Oggi come oggi non hanno questa funzione né i giovani direttori d'orchestra né i registi.<sup>52</sup>

L'attaccamento di Montale al tema è trasversale, può essere letto anche in senso metaforico e allora abbraccerebbe i più disparati significati. Concetto caro al poeta è quello dell'imprevisto: è la maglia rotta, l'anello che non tiene, è la falla nel sistema. L'imprevisto diventa "luogo" metafisico in cui è ancora possibile il miracolo: dimostrazione dell'esistenza di un ordine diverso da quello prestabilito, sede ultima di una stolta speranza.<sup>53</sup> Non è forse un caso, infatti, che Dio nelle poesie di Montale vesta i panni di un regista cinematografico: il Dio dell'ultimo Montale è un Dio a cui si pretende delegare un ipotetico controllo dall'alto dell'agire umano. L'ordine della storia, come quello dello spettacolo, non può essere calato dall'alto, nemmeno l'uomo può sostituirsi al ruolo del regista della propria storia, nonostante avverta che questo ruolo sia vacante. I due temi, musicale e teo - teleologico si fondono in nome del controverso Wagner in *Götterdämmerung*. (*Il Crepuscolo degli dei*):

Si legge che il Crepuscolo degli Dei  
stia per incominciare.  
[...]  
Il crepuscolo è nato quando l'uomo

---

<sup>50</sup> E. Montale, *L'imprevedibile all'Opera*, AF, cit., p.110

<sup>51</sup> La stessa è la condizione del genere umano di cui l'Autore, Dio, non si cura : «Se si trattò di un fiasco la questione/ è ancora aperta e tale resterà.» E. Montale, *Lo spettacolo*, in *Altri versi*, TP, p. 681.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> E. Montale, *Prima del viaggio*, TP, 390.

si è creduto più degno di una talpa o di un grillo.  
L'inferno che si ripete è appena l'anteprova  
di una "prima assoluta" da tempo rimandata  
perché il regista è occupato, è malato, imbucato  
chissà dove e nessuno può sostituirlo<sup>54</sup>

Ciò che potrebbe fare la differenza è la presa di consapevolezza del singolo, nello specifico del teatro lirico, del pubblico. Prima che uno spettacolo, lirico o di prosa, venga rappresentato esso è un testo scritto: ogni lettore opera nell'atto della lettura una personalissima visualizzazione, lo trasforma in «spettacolo ne diventa il figurante», pur non potendo mai sostituirsi all'autore, pur fraintendendolo, approssimandolo. Se questa operazione è arte, Montale ironizza, allora tutti siamo artisti, forse persino migliori perché la nostra lettura non si sostituirà mai all'opera. La *Traviata* sarà sempre di Verdi e non di Visconti:

E se la regia è un'arte (come è certamente), bisogna ammettere che esistono migliaia di artisti inconsci che nessuno si sogna di portare in trionfo come pur meriterebbero: sono gli sconosciuti, gli inconsapevoli autoregisti che ogni giorno, in tutto il mondo, si accostano con fine sensibilità ad un'opera d'arte. Quanti e quali artefici periscono in ogni terra, in ogni luogo, dall'alba al tramonto! Fra essi i registi visivi che portiamo in trionfo e paghiamo a milioni non sono certo i maggiori.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> E. Montale, *Götterdämmerung*, in *Satura*, TP, p. 330.

<sup>55</sup> E. Montale, *L'arte spettacolare*, AF, pp. 104-105.

## Capitolo quinto: Ancora musica (?)

### 1. «Prima la musica, poi le parole»: il verso musicato

In «Prima la musica, poi le parole», divertimento meta-teatrale composto da Antonio Salieri nel 1796, un compositore ed un poeta litigano sul problema se si debba comporre prima la musica o prima il libretto. Il primo sostiene che la musica sia più importante e più complessa da realizzare rispetto ai versi mentre il poeta si rifiuta di scrivere parole per una musica già composta che sarebbe come adattare un corpo ad un vestito già cucito. Come si può immaginare i due, per non sfigurare con la bella cantante Eleonora e per non deludere la richiesta del proprio signore, si metteranno d'accordo: vincerà la musica, riciclata da un dramma poco noto del compositore, ed il poeta si convincerà ad adattare a questa dei nuovi versi. Il lieto fine non risolve però una questione che esiste da quando musica e poesia, nate insieme, hanno sciolto i loro destini. Montale è il primo che si è dovuto confrontare con l'esigenza di nutrire di valori musicali la propria poesia e quindi anche il Montale cronista musicale sa bene che il problema dei rapporti «coniugali ed extraconiugali, tra il Verbo e la Musica»<sup>1</sup> non è nodo facile da sciogliere. Non poteva infatti mancare, nelle recensioni operistiche, un cantuccio riservato ai libretti, a quel linguaggio convenzionale la cui lettura era stata molto frequentata dal giovane poeta. L'argomento lo avevamo già attraversato di volata parlando del libretto della *Carriera di un libertino* di Stravinskij, scritto da Auden. La questione sembrava essere risolta con poco: una buona poesia, dei versi belli, contengono in sé una propria musica a cui è quasi impossibile sovrapporre un linguaggio musicale. Migliori saranno, quindi, i versi brutti ed il miglior libretto sarà uno scheletrico canovaccio «da imbottire di note». In realtà è interessante ripercorrere le diverse pagine dei suoi scritti musicali in cui il poeta ritorna sulla questione, a partire da un articolo contenuto in *Auto da fè* dal titolo *Le parole e la musica*.

È musicabile la poesia?

La musica a lungo è stata solo un pretesto per permettere alla voce di farsi strumento, di sollevarsi al di sopra dell'orchestra. Da Debussy e da Schönberg in poi, si è invece formata una nuova generazione di musicisti che, nutrendo assoluto rispetto per la parola, hanno tentato di scrivere musiche capaci di

---

<sup>1</sup> E. Montale, *La parola e la musica*, AF, p. 114.

abbracciarla o addirittura ispirate dall'impressione di un brano di poesia. Quanti vennero dopo, scrive Montale, cominciarono ad ammettere che non tutta la poesia era musicabile. L'unico compromesso sarebbe stato quello di musicare opere o poesie preesistenti di infimo valore, parole brutte. Un tempo era più probabile che da collaborazioni di prim'ordine, come quella di Molière e di Lulli per il *Bourgeois gentilhomme*, nascessero testi pensati per essere musicati.<sup>2</sup> E se anche nell'Ottocento i librettisti (Solera, Piave, Cammarano) si poterono ancora chiamare poeti, così non fu per i «nuovi librettisti della Milano 1890». I nuovi musicisti (Malipiero, Casella, Respighi, Pizzetti) furono sempre alla ricerca del libretto perfetto, che contenesse «in *nuce* il capolavoro musicale».<sup>3</sup> L'errore è, per Montale, pensare che da buone parole potesse rispruzzare fuori naturalmente della buona musica. Alla contemporaneità non mancano buone opere di letteratura, come nel caso di Čechov, che però «sta fornendo da tempo ottimi spunti ai librettisti: ma il guaio è che, nei suoi racconti o atti unici, la sua musica l'ha già messa lui e non par facile trovarne un'altra».<sup>4</sup>

Non trovando libretti adatti, molti, allora, tentarono di risolvere il problema reinventandosi auto librettisti: «essi si lasciarono ipnotizzare da parole orrende e solo si salvarono permettendo che le voci andassero sommerse nella selva del grande golfo mistico».<sup>5</sup> Wagner, che si scrisse da sé i suoi libretti, si salvò solo per la «natura soverchiante del suo genio», supportato, sen'altro, da una diversa tradizione, quella tedesca, in cui «musica e poesia» sono sempre state «strettamente unite».<sup>6</sup> Oggi, su questa scia, i compositori, perlopiù:

Fabbricano da sé un canovaccio (spesso in prosa) e vi stendono sopra una musica che non dovrebbe essere convenzionale. Se poi la musica non basta a ottenere il successo l'aiuto del regista, dello scenografo potrà essere di una efficacia risolutiva.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> «Molière aveva scritto un canovaccio per una commedia-balletto che prevede, anzi, esige la musica. [...] Luigi XIV voleva una turcheria e una turcheria senza musica era impensabile. [...] Fino ad un certo punto la collaborazione fra musica e parola è estrema»: cfr. E. Montale, *Le Bourgeois gentilhomme*, PS, p. 726.

<sup>3</sup> E. Montale, *Il teatro alla moda*, ASM, p. 1082.

<sup>4</sup> E. Montale, «La sentenza» di Manzoni, «L'ammiraglio» di Andreoli, «Pigmalione» di Donizetti, PS, p. 901.

<sup>5</sup> E. Montale, *Le parole e la musica*, cit., p. 115.

<sup>6</sup> Cfr. E. Montale, «Haensel e Gretel» di Humperdinck,

<sup>7</sup> E. Montale, *Il teatro alla moda*, cit., 1083.

La verità è che il felice incontro fra la parola e la musica, quando avviene, ha del miracoloso. Nelle recensioni Montale tenta persino di inquadrare storicamente il problema. Il primo che avvertì l'esigenza di tentare un compromesso fra dramma, verbo e musica fu Gluck. Prima di questi non era mai stata ritenuta necessaria, nel teatro in musica, una concordanza fra azione scenica e melodia, l'una completamente sciolta dall'altra. Un esempio *La ninfa fedele* di Vivaldi in cui:

la stretta unione della parola e della musica è puramente esteriore e si limita alla scelta dei "tempi"; in realtà le gonfie volute delle strofe del Maffei non sono che una sorta di attaccapanni, utili alla costruzione di arie, talvolta, bellissime, talaltra insignificanti, ma non domandano affatto l'intelligenza delle parole [...] rapporto assai vago con le parole e con le situazioni di un testo che è da giudicarsi francamente immusicabile.<sup>8</sup>

Gluck, invece, dotato di un forte istinto, drammatico più che musicale, «componeva declamando i versi in attesa che ne sprizzasse la melodia».<sup>9</sup> A lui si deve la riforma del teatro in musica, nella quale si teorizzò non solo il ripristino delle unità aristoteliche ma anche una nuova aderenza fra melodia, situazione e parole, funzionali ad una più unitaria resa drammatica.

L'alleanza di musica e poesia, che fu l'ideale della Camerata fiorentina e poi del Monteverdi, è qualcosa di assai remoto dalla mentalità di noi moderni. Ai giorni nostri si pensa addirittura che la vera poesia non sia musicale, e si fabbrica espressamente "poesia per musica". Non mancano felici realizzazioni in senso contrario (la tradizione liederistica, le *ariettes* di Debussy) ma la corrente maggiore si è svolta in altra direzione: la musica "sovrapposta", non unita, alla poesia o alla pseudo poesia.<sup>10</sup>

La soluzione è tutt'altro che semplice. Montale crede che le parole, belle o brutte che siano, debbano essere necessariamente intelleggibili in alcuni punti specifici: negli «attacchi» o «all'inizio di qualche incalzante proposta tematica». In questi casi «l'attacco delle prime parole deve riuscire nitidissimo».<sup>11</sup> Mal sopportano la musica, invece, le parole troppo astratte o quelle troppo tecniche e specifiche come nei versi dei *Puritani*: «Fu voler del Parlamento», oppure come nel caso *dell'Assassinio nella cattedrale* di Eliot in

---

<sup>8</sup> E. Montale, «*La ninfa fedele*» di Vivaldi, ASM, p. 1185.

<sup>9</sup> E. Montale, «*Ifigemia in Aulide*» di Gluck, PS, p. 707.

<sup>10</sup> E. Montale, «*Orfeo*» di Monteverdi, PS, p. 617.

<sup>11</sup> E. Montale, *La parola e la musica*, cit., p. 116.

cui «c'è tutta una parte di casistica giuridico - teologica che respinge ogni musica, all'infuori di quella data dal testo originale»<sup>12</sup>

Mozart, Verdi e Bellini, invece, «si servirono della parola scritta come d'un semplice punto di appoggio» per le loro composizioni. A Mozart, infatti, «servono particolari schemi ritmici e le sue opere rimangono i piedi anche se tradotte da un abile uomo di mestiere». Invece «nel melodramma verdiano e soprattutto post-verdiano, la parola è un fil di ferro che deve piegarsi alle necessità vocali anche se il significato fa a pugni con la musica».<sup>13</sup> Montale, pur ammettendo l'incomprensibilità del libretto del *Nabucco*, non riesce a condannare neppure «il più scadente dei libretti musicati», quello di *Ballo in maschera*, tristemente famoso per il brutto verso «sento l'orma dei passi spietati», che si dice scritto dallo stesso Verdi. Montale scrive: «Il *Ballo in maschera* ha uno svolgimento chiarissimo che persino un sordo potrebbe seguire» ed allora «ben vengano anche i versi di quel Verdi che al tempo del rifacimento del *Boccanegra* raccomandava a Boito di “non fargli versi troppo belli».<sup>14</sup> Montale non dimentica neppure di tener conto le soluzioni della musica leggera:

Oggi i parolieri tipo Sanremo mettono insieme poche dozzine di parole che sono sempre le stesse e non richiedono di essere poste in un qualsiasi contesto. Poiché nel campo dell'opera in musica si parla a ogni secolo di riforma, anche questa dei parolieri è una riforma bell'e buona, ma attuata al più basso dei livelli. Non si potrà scendere più giù.<sup>15</sup>

Parole neutre intercambiabili: non poteva essere diversa la soluzione adottata dalla musica “d'uso”. Se un tempo:

chi traduceva i libretti d'opera doveva sudare sette camice per far corrispondere l'accento tonico delle parole all'accento forte delle parole. Oggi, opportunamente spezzate per riprender fiato, tutte le parole possono essere tronche. I futuri melodrammi italiani (e ne esisteranno ancora) adotteranno certo questo comodo sistema.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> E. Montale, «Assassinio nella cattedrale» di Pizzetti, PS, 649.

<sup>13</sup> E. Montale, *Variazioni*, PS, p. 402.

<sup>14</sup> E. Montale, «Ballo in maschera» di Verdi, PS, p. 571.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> E. Montale, *Variazioni*, PR, p. 1114.

Ritornando alla musica “colta”: Gluck, riformando il teatro, aveva tentato di adeguare la musica alle esigenze del dramma eppure il problema, alla luce d’oggi, non sembra esser stato risolto:

Infatti, oggi abbondano i drammi nei quali la musica aderisce pienamente alle parole, o almeno alle situazioni sceniche, senza che per questo la nostra adesione di spettatori sia menomamente toccata. E per converso: si scrivono tuttavia opere in cui musica e scena corrono parallelamente quasi ignorandosi, e qualcuna di queste opere (raramente) riesce ancora a dirci qualcosa. È dunque evidente che il problema dell’opera musicale non può porsi in astratto, e che esso sorge e muore caso per caso.<sup>17</sup>

Un caso *sui generis* è quello di Ildebrando Pizzetti. Il compositore italiano, attivo lungo l’arco di tutto il Novecento, sembra essere uno dei pochi per cui la musica abbia il compito di approfondire la parola e non soverchiarla, nel rispetto dei limiti imposti dalla poesia stessa.<sup>18</sup> Appartenente però a una nuova generazione di musicisti che pur non credendo più nel melodramma, nelle sue tradizionali convenzioni non riuscivano a rinunciare a scrivere opere teatrali in musica, Pizzetti tentò abolire dal melodramma tutto ciò che interrompesse l’azione (pezzi chiusi, virtuosismi, patetismi) cercando di salvarne lo spirito: «la possibilità di esprimere musicalmente, a teatro, situazioni poetiche ed insieme drammatiche».<sup>19</sup> Questa idea comportava il rifiuto del libretto tradizionalmente inteso perché:

Il tradizionale libretto presuppone un tipo di musica che fa la parte del leone, spesso infischiandosi del dramma, mentre la concezione del venerando Maestro musica e poesia devono integrarsi senza residui.<sup>20</sup>

Per questo motivo Pizzetti scelse di comporre da sé i suoi “poemi”. In caso contrario musicò solo drammi in versi: *La Fedra* e *la Figlia di Jorio* di D’Annunzio, *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, fuori dal contesto melodrammatico, anche poesie di Ungaretti. Per Montale tutti «Testi di poesia discutibili, tuttavia di eccezionale dignità».<sup>21</sup> Le scelte di Pizzetti sembrano, infatti, sempre ricadere su drammi che trattassero situazioni che sembrano

---

<sup>17</sup> E. Montale, «*Orfeo ed Euridice*» di Gluck, p. 644.

<sup>18</sup> Cfr. I. Pizzetti, *Le parole della musica*, in Id., *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945, p. 67.

<sup>19</sup> E. Montale, «*Il calzare d’argento*» di Pizzetti, PS, p. 757.

<sup>20</sup> E. Montale, «*La Fedra*» di Pizzetti, ASM, p. 1134.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

respingere ogni tipo di musicabilità o su testi all'apparenza immusicabili perché l'assunto di partenza è che le parole in sé non hanno un valore musicale, lo posseggono nel momento in cui diventano voce che dona a queste una vita sonora. La poesia stessa, costruita come un brano musicale, dotata di ritmo, accenti ed armonie, è portatrice di una musicalità esteriore e facilmente afferrabile ed una oscura, profonda. Alla musica, secondo Pizzetti, spetta il compito di rendere palese la profonda musicalità della poesia, di realizzarla pienamente attraverso il vero suono del canto. Musicare la poesia diventa così «il modo più proprio per rendere la poesia compiuta e perfetta» pur portando, la poesia, «con sé il segno impresso di un'arte compiuta».<sup>22</sup>

La *Fedra* di D'Annunzio è per Montale «oro di bassa caratura» ma può essere musicabile per la monolitica semplificazione che D'Annunzio aveva fatto del personaggio. Opposto è il caso della *Figlia di Jorio*. Montale si chiede come sia possibile che quei versi, privi di poesia tutti giocati sul linguaggio, potessero suscitare una qualche immaginazione musicale. Per tentare di musicare versi del genere due sarebbero per il poeta le vie da percorrere: «o accettare il canovaccio come pretesto», sfrondando e violentando il testo oppure «seguire sinuosamente il testo» aggiungendo così «musica ad altra musica realizzata». La scelta di Pizzetti è la seconda e sarebbe stata la migliore se chi andasse a teatro ignorasse la nostra lingua e chi sia D'Annunzio. Perché:

Chi intende le parole, si perde spesso e si distrae nel flusso delle due lingue parallele, ognuna delle quali reclama una certa autonomia.<sup>23</sup>

Se in Verdi spesso si avverte uno scarto fra parola e musica, questo, per l'opera, non è per forza un difetto. Anzi, il tentativo opposto, quello di un'aderenza totale fra i due elementi, può essere un limite per la musica. In *Assassinio nella cattedrale*, il risultato sembra essere felice proprio perché Pizzetti risulta essere:

meno ligio a un'arte poetica che spesso sacrificava la libertà d'espressione musicale alle esigenze della poesia, e talora a una poesia che non meritava tanto rispetto<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> I. Pizzetti, *Musica e dramma*, cit., pp. 66-68.

<sup>23</sup> E. Montale, «*La Fedra*» di Pizzetti, ASM, p. 994.

<sup>24</sup> E. Montale, «*Assassinio nella Cattedrale*» di Pizzetti, PS, p. 650.



Nella *Clitemnestra*, altra opera di Pizzetti, il trucco non riesce e «troppe parole galleggiano alla superficie di un discorso che non sembra riguardarle».<sup>25</sup>

Esistono però anche casi di composizioni contemporanee in cui è possibile assistere al miracoloso incontro fra musica e parole. Felice è ad esempio il caso del *Revisore* di Egk, in cui Montale loda la capacità della musica di collaborare con la parola nonostante a quest'ultima sia data priorità. Egk infatti, scrive il poeta:

ci ha dato una musica che entra nelle pieghe dei discorsi, e dell'azione, senza quasi mai sopraffare le parole; e ha scritto una partitura per piccola orchestra che è un modello di eleganza<sup>26</sup>

Non mancano neppure tentativi disastrosi, ascoltati da Montale nei festival di musica contemporanea. Come nel caso dei due compositori Wolf e Fortner che hanno tentato un'operazione impossibile: l'uno musicando le liriche di Eichendorff e l'altro gettando intorno ai sublimi versi di Hölderlin «un mantello di accordi lirici, "atmosferici", guardandosi bene dall'investire dall'interno le parole».<sup>27</sup> Fino al caso estremo di *Hyperion* Virginio Puecher in cui, dell'eponimo poema di Hölderlin, «si utilizzano appena le consonanti e le vocali con un rapporto da tre a due come avviene nella lingua cecoslovacca» ed in cui «i suoni, cioè i fonemi, sono emessi da un nastro».<sup>28</sup> Montale assiste anche a massacri in cui la colpa è equamente distribuita fra autore e compositore:

Un ultimo esempio sul massacro è dato da una sedicente poesia di Henri Michaux, ispiratrice del polacco Witold Lutoslawski [...] la poesia s'intitola *Il grande duello* e dice quel che segue: «Egli lo imbranca e lo indosca contro la terra; lo raga e lo rupetta fino al suo draglio; lo spratella e lo libucca e gli baruffa gli abboocchi, lo toccarda e lo marmina, la managgia raparì e riparà».

Anche in questo caso: qualsiasi inarticolata espettorazione vocale sarebbe stata preferibile.<sup>29</sup>

La perfetta comprensione delle parole musicate è un'utopia ma Montale sembra apprezzare ironicamente quando ciò non avviene, come per il libretto di Claudio Guastalla per la *Fiamma* di Respighi:

---

<sup>25</sup> E. Montale, «*Clitemnestra*» di Pizzetti, PS, p.861.

<sup>26</sup> E. Montale, «*Il revisore*» di Egk, PS, p. 461.

<sup>27</sup> E. Montale, *Due serenate, due festival*, PS, 476.

<sup>28</sup> E. Montale, *Canto e rumori con il catafalco*, PS, pp. 510-511.

<sup>29</sup> E. Montale, *Ancora molta musica: ma è sempre utile?*, PS, p. 516.

La signora Borkh [...] ha anche il merito di una cattiva pronuncia italiana: mentre gli altri interpreti, dotati di una chiarissima dizione, nulla ci hanno risparmiato di un testo poetico particolarmente spiacevole.<sup>30</sup>

### 1.1 Montale librettista

Non possiamo trarre delle difficili conclusioni senza considerare un particolare spesso dimenticato. Anche Montale fu, a modo suo, autore di libretti se come dice Ungaretti, il lavoro di traduzione è sempre un atto di creazione originale. Eppure Montale cercò di far cadere questa sua esperienza sotto silenzio. Di Montale è una versione ritmica di *Proserpina e lo straniero* di J. Josè Castro, la traduzione del libretto di C. Hassal di *Troilo e Cressida* musicato da Walton, la traduzione poema di J. Verdager su cui De Falla compose l'incompiuta *Atlantida*<sup>31</sup> e quella di un racconto di Cervantes su cui Petrassi scrisse *Il Cordovano*. Per quest'ultimo lavoro del 1950, Petrassi dichiarò in un'intervista:

Ho sempre sostenuto che non musicai un libretto: la storia di Cervantes era una serie di luoghi comuni tipici del teatro comico cinque - seicentesco, di nessuna importanza. In realtà io musicai una traduzione. Perché fu la lingua di Montale ad affascinarmi, quell'italiano perfetto nella sua compostezza, nella sua fluidità.<sup>32</sup>

Petrassi era già stato sedotto dalla parola musicale di Montale tanto che negli anni '30 aveva musicato la difficile *Keepsake*. La nuova opera fu rappresentata alla Scala il 12 maggio 1949, diretta da Sonzogno con la regia di Strehler e riproposta nel 1959, in una versione che prevedeva una grossa riduzione dell'organico orchestrale, alla Piccola Scala. Montale recensì la seconda sul «Corriere d'Informazione» lasciando scivolare completamente la notizia che lo riguardava e quasi sorvolando sul testo che dice essere «un bellissimo entremese cervantino - coraggiosamente affrontato senza tagli». <sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> E. Montale, «*La Fiamma*» di Respighi, ASM, p. 948.

<sup>31</sup> Nella recensione montaliana è dato un grande rilievo proprio la questione insoluta della veridicità di un'opera completata, seppur con rigore filologico, ed assoluto rispetto delle intenzioni iniziali dell'autore, da un altro: Cfr. E. Montale, «*Atlantida*» di De Falla, PS, pp. 793-797.

<sup>32</sup> G. Petrassi, *Petrassi e Montale*, intervista a cura di G. Galardi e R. Iovino, in R. Iovino e S. Verdino, *Montale, la musica, i musicisti*, cit., p. 77.

<sup>33</sup> E. Montale, «*La voix humaine*» di Poulenc, «*Il Cordovano*» di Petrassi, «*El retlabo*» de Pedro, PS, p. 680.

Pur riconoscendo stima al compositore, legato a questi da una lunga amicizia, pur apprezzandone «la mano leggera che il testo richiedeva», a Montale l'opera non piacque. Il motivo principale era nell'impiego, tipicamente moderno, disumano della voce che «impone alle gole ardue dislocazioni tonali e paurosi intervalli». Anche nel caso dell'entusiastica recensione del 1956 di *Troilo e Cressida*, per Montale rarissimo caso di opera in cui poeta e musicista «sono andati perfettamente d'accordo»,<sup>34</sup> il poeta non spende una sola parola per la propria versione ritmica, elogiando invece fortemente il libretto scritto da Hassal su l'opera di Geoffrey Chaucer. In un'intervista del 1978, fatta da Enrico Cavallotti, interrogato sulla sua esperienza di traduzioni ritmiche, un anziano Montale ricorderà proprio quella di *Troilo e Cressida*:

Esperienze infauste, signor mio. Soprattutto quella di Troilo e Criseide di William Walton, sebbene il caro Giorgio Vigolo asserì malignetto che quella traduzione era la mia migliore poesia. Il lavoro fu rappresentato alla Scala ma cadde miseramente, non per colpa mia. Sul podio, Victor de Sabata, bravissimo direttore, colto, simpatico, fascinoso, tutto quel che si vuole ma in fatto di cantanti non capiva niente [...] Morale della favola: fu scelto un tenorazzo e l'opera fu fischiata al calare del sipario, tra le risate e il sarcasmo del pubblico. [...] Accompagnai in albergo William Walton e lo salutai di soppiatto: era umiliato come me. L'opera fu data in seguito con successo in Inghilterra. Da noi scomparve di scena.<sup>35</sup>

Le stesse suggestive poesie montaliane, principalmente quelle delle due prime raccolte poetiche, che già avevano un vago sapore di romanza, non potevano non indurre in tentazione i musicisti che provarono ad assecondare quella musica che esse stesse trasmettevano. In quest'ardua e discutibile, operazione, apparentemente semplice per il materiale montaliano già fortemente musicale, di sovrapporre una musica a dei versi si cimentarono oltre che Petrassi, Bruno Bettinelli che compose *due poesie di Montale (L'anima che dispensa, Sul muro grafito)* per coro ed orchestra; Mario Zafred che scrisse nel 1955, per voce e pianoforte, *Canti di Novembre. 7 poesie di Eugenio Montale (Non chiederci la parola, Cigola la carrucola, Mia vita, a te non chiedo, Forse un mattino, Lo sai: debbo riperderti, Non recidere forbice, Corno inglese)*; Roman Vlad che musicò *tre poesie di Montale (Forse un mattino andando, Strana pietà, Suoni)*, per baritono ed orchestra, nel 1975. A Roman Vlad

---

<sup>34</sup> E. Montale, «Troilo e Cressida» di Walton, PS, p. 570.

<sup>35</sup> E. Montale, *Incontri*, intervista di E. Cavallotti, Milano, 1978, riportata su [www.cavallotti.blogspot.it](http://www.cavallotti.blogspot.it).

dobbiamo il ricordo della reazione del poeta alla sua richiesta per avere il permesso di musicare *Forse un mattino andando*. Montale acconsente aggiungendo che, in fondo, «dai tempi di Metastasio il rapporto tra la musica e la parola è un problema non risolto».<sup>36</sup> Problema a cui anche il nostro poeta non sembra riuscire a venire a capo.

---

<sup>36</sup> R. Vlad, *Montale tra ottocento e novecento*, in R. T. Castria, *Montale a teatro*, cit., p. 69.

## 2. Alienazione dodecafonica

La malattia del nostro secolo, tutte le sue storture, la crisi dell'uomo umano e di conseguenza dell'arte sono forse imputabili ad una unica grande causa, quella di una cattiva democratizzazione. Teorico di questa tesi è Erich Von Kahler il quale sostiene che una sostanziale promessa di eguaglianza non ha avuto altro effetto che un'equazione: siamo tutti uguali, siamo quindi tutti sostituibili. Per evitare di essere sostituiti è necessario, come per ogni prodotto destinato a un mercato, essere i più appetibili, per questo sempre più specializzati, aggiornati, al passo con i tempi. Un'umanità così fatta sarebbe libera finalmente, «libera da ogni individualità».<sup>1</sup> Eppure mai come in questo secolo, secondo il nostro poeta, si registra

Un'alienazione così vasta [...] un universale senso di vuoto e di inutilità. [...] Il problema è che questo vuoto sta diventando un tutto; dà da vivere a molti di noi, a tutti senza eccezione coloro che esercitano professioni intellettuali; fornisce motivo di compiacimento ad intere legioni di falliti; provvede comodi alibi a tutti quelli che non avendo nulla da dire lasciano credere di esprimere l'inesprimibile vacuo di un cuore alienato.<sup>2</sup>

Questo stato si riflette naturalmente in ogni espressione del pensiero umano, persino nella musica. Non ci stupisca allora sentir parlare Montale in termini di democrazia della tanto detestata dodecafonia:

Questa del tonale cromatico è una fissazione alla quale tutti soggiacciono. Una volta deciso, dai dodecafonici, che tutte le note dovessero esser usate democraticamente lo stesso numero di volte senza che ve ne fossero privilegiate (tonica e dominante) il cammino era aperto alla creazione di una forma indistinta in cui nulla è subordinato e tutto è necessario.<sup>3</sup>

La condizione dell'uomo è esattamente come quella del valore delle note nella dodecafonia: abolita la «dittatura della tonica e della dominante»,<sup>4</sup> ritenute le note tutte uguali, l'una arbitrariamente sostituibile all'altra, viene meno qualsiasi tipo di regola di costruzione armonica. Con questa sabbia sonora è però impossibile ogni cementazione, la creazione di ogni impianto strutturale, il

---

<sup>1</sup> E. Von Kahler, *La torre e l'abisso*, Milano, Bompiani, 1963, p. 58.

<sup>2</sup> E. Montale, *L'uomo alienato*, AF, p. 250.

<sup>3</sup> E. Montale, *I compositori si giustificano*, cit., p. 531.

<sup>4</sup> E. Montale, «*I sette peccati*» di Veretti ..., cit., p.1007.

che ridurrebbe una musica di tal genere a essere una musica atmosferica, colonna sonora incapace di trasmettere alcunché, incapace di persistere nella memoria e nel tempo. Lì dove sono possibili tutte le armonie non lo è più possibile nessuna ed il risultato all'orecchio è dissonante, angosciante perché vagolante in una indeterminazione che non permette alcun appiglio melodico. In queste musiche contemporanee «Si procede per agglutinazioni e grappoli di note; generale è l'orrore per una tematica che sia appena riconoscibile»<sup>5</sup> perché la melodia, come il romanzo verista e la pittura figurativa sono tutti simboli di un mondo, di un uomo ormai in via d'estinzione. L'uomo moderno non può riconoscersi più in queste espressioni, le trova noiose perché l'orrore più grande è riconoscersi:

Se l'uomo si vergogna di essere uomo è perfettamente logico che egli espunga dalle sue manifestazioni [...] ogni riferimento alla sventurata condizione umana.<sup>6</sup>

Premesso questo, diventa più che normale il disgusto degli autori contemporanei per l'espressione più esplicita dell'umanesimo, per la voce umana. Le voci non cantano più arie ma producono rumori, al massimo parlano. Le voci sono amplificate da strumenti, alterate possono essere prodotte escludendo la presenza stesso dell'uomo sostituito da un nastro registrato. La parola stessa, trattata anch'essa con la tecnica dodecafonica, è scomposta in fonemi, maciullata.

Dopo tutto quale ragione c'era per mantenere la voce umana entro limiti umani? L'uomo non ha più molto interesse per l'umanità. L'uomo si annoia spaventosamente.<sup>7</sup>

Per Adorno le arti sono un luogo privilegiato in cui è possibile ritrovare i segni dei tempi che esse incarnano. Se gli uomini non sembrano poi così differenti da quelli del passato è nell'arte è davvero che la crisi dell'uomo-umano si incarna, diventa tangibile, udibile, visibile. La nuova musica nega ogni carattere di appartenenza, di linearità storica e temporale perché il nuovo tempo è inafferrabile, incomprensibile. L'opera di Schönberg nasce da una esigenza di denuncia di perdita di soggettività, di un'alienazione dilagante. Alla base dell'atonale *Pierrot Lunaire* del 1912 e della teorizzazione della dodecaфония e della serialità c'è un'idea scientifica di combinazioni di sequenze

---

<sup>5</sup> E. Montale, *Povera musica*, PS, p. 518.

<sup>6</sup> E. Montale, *Il mercato del nulla*, AF, p. 263

<sup>7</sup> E. Montale, *Variazioni*, PR, p. 1114.

fortemente vincolate.<sup>8</sup> In questo sistema celebra il trionfo della razionalità in cui il compositore che decide di adottare la tecnica dodecafonica sarà costretto a rispettare regole che si autoimpone limitando da sé la propria libertà compositiva entro la realizzazione di un numero vasto ma limitato di scelte, di combinazioni. Non potendo mai ripetere la stessa nota prima che non siano state esposte tutte le altre il compositore si costruisce una gabbia che potrebbe essere rotta solo disobbedendo a quella regola autoimpostasi. Per Montale è ridicolo che ciò possa essere considerata una «scoperta meravigliosa»:

Ma non si può essere originali in questo modo, perdendo il senso comune, dicendo cose senza costrutto. La dodecafonia impone al musicista di non ripetere mai una nota nella stessa serie. Sarebbe come se il poeta dicesse: ho usato la effe e in questo verso non ce la posso più mettere.<sup>9</sup>

Il controllo razionale di una materia magica, quale la musica, la vittoria della razionalità sulla sensibilità si pagano a un caro prezzo, con la perdita di qualsiasi piacevolezza e soprattutto di libertà. La dodecafonia allora diventa un esempio di quello che sta diventando l'uomo, un'espressione dell'alienazione non proveniente dall'esterno ma creata scientificamente da l'uomo stesso e da cui è impossibile uscirne perché inesistente in esso la ragione per farlo. La dodecafonia è la realizzazione acustica di un disastro, di una catastrofe generale che l'uomo sta creando per sé. Vanno fatte delle precisazioni. Non è Shöenberg ad essere attaccato da Montale lo descrive come un inconsapevole. È ai suoi successori che Montale guarda con grande preoccupazione perché, rimasto a questi solo l'elemento tecnico facilmente riproducibile, non saranno capaci che ripetere e moltiplicare la eco di un vuoto dilagante. Ritornando a noi, l'applicazione pedissequa della dodecafonia è un'ulteriore forma di alienazione in cui:

---

<sup>8</sup> «Shöenberg appare come un musicista quasi semplice, ancora intriso di succhi tradizionali: la simmetrica disposizione della sua serie, per lo più suddivisa in due o tre membri, non sarà tonale ma suggerisce il tono; i suoi intervalli, nel canto vocale, non hanno quasi nulla di sbalorditivo; il bisogno di sorprendere, data la macchinosità dell'opera, è in proporzione minimo. Più tardi, il così detto pan cromatismo, portato alle sue ultime conseguenze, divorerà intere partiture; e lo stesso Shöenberg, informato dei progressi della sua scuola, crollerà tristemente il capo. Ma era inevitabile che ciò avvenisse» E. Montale, «Mosè e Aronne di Shöenberg», ASM, p. 1173.

<sup>9</sup> E. Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, cit., p.1627.

L'uomo si mette a rimorchio di forze diverse da lui, oscure a lui è più forti di lui e si arrende nel momento stesso in cui celebra la libertà. Viene in mente l'episodio di quel tale che ruzzolò a terra dalla piattaforma del tranvai e rialzò dicendo «poco male, stavo per scendere»<sup>10</sup>

La musica tonale era, secondo l'interpretazione di Adorno, l'incarnazione dell'alienazione propria di un vecchio mondo che andava distrutta: «sopprimendo così non già l'alienazione ma i suoi risultati» Per Montale sarebbe stato più logico ricostruire tutto per fondare un linguaggio che ha fatto tabula rasa del passato, completamente nuovo. La *Weltanschauung* di una musica siffatta è, per Adorno, l'angoscia espressa nelle opere di Shöenberg, di Berg, di Weber. Per Montale invece le motivazioni profonde di un tale cambiamento sono ravvisabili nel profondo disgusto che l'uomo prova verso la propria inguaribile condizione umana. Pur detestandola però non esiste una vera volontà di cambiamento, non esiste una vera rivoluzione perché la condizione dell'alienato prevede molte deleghe e molti vantaggi: capace di giustificare in tutti i campi, soprattutto in quello intellettuale, ogni sbadiglio: «quale sciagura per molti artisti se la condizione umana fosse diversa».<sup>11</sup> L'orecchio dell'uomo che si abitua ben presto a qualsiasi bestialità è stato capace di abituarsi anche alla dodecafonia annullando la sua portata rivoluzionaria, riducendola a “gioco di società”. Adorno infatti, nei *Minima moralia* recensiti da Montale, constaterà la crisi della musica moderna, crisi alimentata dai giovani musicisti, ingranaggi perfettamente inseriti nella nostra falsa società, che hanno «liquidato l'angoscia» esistenziale, per il poeta «l'unica giustificazione della musica moderna»,<sup>12</sup> facendo diventare così la dodecafonia «un'accademia che poteva coprire tutti i significati e cioè nessuno, con perfetta indifferenza».<sup>13</sup> Adorno crede che «una musica nuova non può nascere che dall'angoscia», Montale ne dubita non soltanto perché spera in un'arte diversa, capace di nascere dal contraccolpo, ma perché sa bene quanto sia irrinunciabile, anche per chi non ne avrebbe motivi, la condizione dell'alienato:

Grazie all'alienazione ognuno può credere in buona fede di desiderare la libertà e di essere privato da forze più grandi di lui. È risparmiata così all'uomo la sconcertante scoperta che egli non desidera affatto di essere libero. Inoltre , dal punto di vista

---

<sup>10</sup> E. Montale, *Oggi e domani*, AF, p. 212.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>12</sup> E. Montale, *Lualdi padre*, ASM, p. 984.

<sup>13</sup> E. Montale, *I casi della musica*, ASM, p. 1214.



industriale, è strettamente necessario che l'uomo di domani domandi sempre qualcosa di nuovo senza in realtà senza in realtà possedere nulla.<sup>14</sup>

Il musicista che applica in maniera maniacale la tecnica dei dodici suoni è quasi ammirevole ma la sua operazione non basterà a giustificare un aborto tecnicamente aggiornato. Montale non vuole che si arrivi a lodare il passato dimenticandosi dei suoi limiti ma:

Nell'alienazione, nell'asservimento di Donizetti c'era molta più libertà: c'era la capacità dell'autentico talento di giocare a carte scoperte.<sup>15</sup>

È lo stesso interrogativo che riecheggia nella recensione dell'*Ercole* di Haendel. La vita del compositore, all'epoca, era meno libera di quella dei compositori d'oggi, era sottomessa ad altri tipi di alienazioni: «Era più servile ma più vasta e ricca»:

La musica era allora un oggetto d'uso e in questo senso continua a esserlo nei film, alla radio, alla TV e persino in molti concerti; ma non era, com'è oggi la musica d'uso, un semplice riempitivo delle ore d'ozio. Era un mondo che aveva le sue camorre, le sue battaglie, i suoi intrighi, forse più d'oggi, ed è tutto dire, ma in fin dei conti era il solo che potesse stimolare l'estro dei musicisti di genio. Parlo, s'intende, del mondo della musica teatrale. Alla frenetica domanda si contrapponeva una buona offerta.<sup>16</sup>

Tutto ciò è indispensabile per comprendere le ragioni del giudizio negativo di Montale su gran parte della musica contemporanea. Giudizio che può sembrare limitato ma che non può prescindere da precise motivazioni ideologiche, di interpretazioni che riguardano la direzione che sta prendendo l'umanità. Il problema, quindi, non è l'angoscia, è l'incapacità dell'uomo di comprendere cosa sta diventando. La crisi riguarda il mondo dell'arte, il che significa non includere gli sterminati prodotti dell'industria culturale. La musica si è fatta merce, genere di rapido consumo, è diventata leggera, riuscendo così ad ambire a prodotto che non ingombra lo spirito, riempitivo usa e getta. Diventata consumo e produzione è sottomessa ad una più grave subordinazione:

---

<sup>14</sup> E. Montale, *L'uomo alienato*, AF, p. 253.

<sup>15</sup> E. Montale, *Le magiche sorti*, AF, p. 229.

<sup>16</sup> E. Montale, «*Ercole*» di Haendel, PS, 674.

L'arte non aveva ragione di esistere se non come impiego di materiali. L'arte è un gesto che coinvolge (chi?), e non altro. Al limite, l'arte la fa il recipiente (sic), non il produttore.<sup>17</sup>

L'ipertecnicismo è segnale di un progresso scientifico che non corrisponde ad un progresso umano, proporzionale alla scomparsa delle idee.<sup>18</sup> L'ultimo obiettivo di un'arte siffatta, industriale, sarà quella di poter essere quanto più simile ad un *puzzle*, scomponibile in tanti pezzi affinché possa essere montata e smontata a piacimento da una équipe che andrà a sostituire quella figura ormai «anacronistica» che è l'autore. Quelle di Montale sono per Gavazzeni, suo assiduo lettore, «parole gravi; che non sono frutto d'allucinazione o di fantasia letteraria. Denunciano, insieme alla realtà odierna, le possibili conseguenze»<sup>19</sup> L'obiettivo ultimo sarà infatti la sparizione dell'autore: . Il prepotente ingresso della tecnica in musica «la produzione fisica del suono» aveva già portato «[...]all'abolizione definitiva dell'esecutore, dell'interprete» prosegue Montale che «sarebbe assurdo attendersi che quando il *pack* del collettivo abbia toccato il massimo grado di solidità l'idea stessa di un'arte individuale, o addirittura di un'arte, non suoni irrimediabilmente oltraggiosa».<sup>20</sup>

Oggi si fa una gran confusione tra tecnica ed arti. Benedetto Croce commise un errore (inevitabile nel suo sistema)trascurando il fatto tecnico nelle arti. Anche più grave è l'attuale errore di ipertecnicismo a vanvera.<sup>21</sup>

Il dominio della tecnica nell'arte è un fenomeno a cui Montale guarda con estremo sospetto. Un tentativo di mettere ordine a questa nuovissima storia lo fa il poeta nell'articolo *La musica aleatoria*. Dal connubio fra arte e tecnica nasce la musica elettronica in cui le macchine possono sostituire definitivamente l'interprete e l'autore ha bisogno solo di conoscenze tecnico-acustiche e non musicali. Ma se la musica elettronica non potette sostituire definitivamente quella canonica riuscì lo stesso ad influenzarla. Così, ben presto ci si accorse che «la convivenza poteva [...] diventare coabitazione»:

Si scoperse che il glaciale brivido elettronico poteva ottenersi anche dalle orchestre tradizionali spinte agli estremi delle loro possibilità, con o senza ausilio delle

---

<sup>17</sup> E. Montale, *Variazioni*, cit., 1131.

<sup>18</sup> Cfr. E. Montale, *Il grande rifiuto*, AF, p. 94.

<sup>19</sup> G. Gavazzeni, *Il sipario rosso*, cit., p. 388.

<sup>20</sup> E. Montale, *Variazioni*, AF, p. 179.

<sup>21</sup> E. Montale, *I compositori si giustificano*, PS, p. 513.

macchine rumoristiche, altoparlanti e di voci umane impiegate come suono inarticolato.<sup>22</sup>

Questa evoluzione generò nuove problematiche: perché questi nuovi suoni/rumori siano riproducibili sono necessarie nuove parole per poterli descrivere e mettere su carta. Non esistendo grafia che potesse contenerli, non essendo possibile una replica uguale di un tale spettacolo nasce il concetto di alea, di caso. Ed invece di scomparire la figura dell'interprete cresce di importanza perché della musica, che si concretizza solo nell'atto della sua estrinsecazione e non più anche come testo, ne diventa co-autore. Il paradosso è che questa tendenza ha un effetto completamente opposto da quello a cui era destinata: alla scomparsa dell'autore a cui riconoscere la paternità dell'opera si moltiplicano in maniera esponenziale quanti si dichiarano artisti. Divenuti tutti potenziali artisti allora nessuno lo sarà più.

Oggi l'artista vuol fare, individualmente, esplosione: il suo compito ultimo sarebbe di creare con pochi suoni o segni una formula che distruggesse il tempo e lo spazio, e insieme la nostra illusione di una vita singola, personale. Se questo avvenisse, magari una sola volta, il mondo continuerebbe forse ad esistere ma l'artista singolo dovrebbe morire o tacere. I fatti dimostrano che invece gli artisti si moltiplicano e parlano sempre più, anche se con voce rauca e con parole insensate.<sup>23</sup>

Si impone il gesto, che può essere compiuto da chiunque sia stato riconosciuto come artista, l'atto fisico che rende la musica non indispensabile. Sempre più forte diventa allora l'interesse è visivo rispetto a quello acustico che «Non manca [...] persino nei più infelici concerti».<sup>24</sup> Montale, a Venezia, assiste a concerti in cui «Il pianoforte è usato come un mandolino, pizzicando furiosamente le viscere dello strumento scoperchiato», in cui bisogna accettare che più che a uno spettacolo musicale ci si trova ad un happening come per *Mach* di Kagel in cui «il batterista spara con una scacciaacani sugli altri due violoncellisti e possiede oggetti quali tritacarne, macinino da caffè, scatole di gettoni, microscopici congegni».<sup>25</sup> Queste musiche sono torture fisiche per lo spettatore che le subisce. Montale si rifiuta di riservare per queste manifestazioni la categoria dell'arte. Crede piuttosto che queste siano segnale di

---

<sup>22</sup> E. Montale, *La musica aleatoria*, AF, p. 257.

<sup>23</sup> E. Montale, *Ancora molta musica ma è utile?*, PS, pp. 514-515.

<sup>24</sup> E. Montale, *Attenzione il batterista è armato*, PS, p. 527.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

odio nei confronti dell'arte: «L'odio di questi uomini per l'arte è profondo e significativo. Ma non tutti sembrano avvedersi di essere piuttosto vittime che gli araldi di un nuovo tempo».<sup>26</sup> E se un tempo, come egli stesso aveva potuto provare sulla propria pelle, dalla musica gli scrittori avevano potuto trovare nutrimento ed ispirazione:

La sola cosa, a mio parere, ch'essi possano imparare è di chiudersi gli orecchi con quei batuffoli impregnati di paraffina che si usano prima di prender sonno in un albergo metropolitano. [...]

So che l'arte della parola è anch'essa musica, sebbene abbia poco a che fare con le leggi dell'acustica. Ma l'acustica musicale appartiene davvero alle scienze fisiche? In partenza sì, non certo al punto di arrivo. Ora, in arte, si può giungere allo stesso traguardo partendo da qualsiasi punto di partenza. Se così non fosse, sarebbe impossibile porre un discrimine fra arte e scienza.<sup>27</sup>

Ha ragione allora Adorno quando vede nelle arti il miglior riflesso della società in cui viviamo. Lo stesso farà Montale confrontando il vecchio ed il nuovo mondo ne *Il frullato*:

Allora  
un salotto di stucchi  
di mezzibusti e specchi  
era la vita.  
Il battito di un cuore  
artificiale o vero  
era poesia.  
Scorribande di nuvole  
non di streghe  
erano un quadro,  
la fistula il fischietto il campanaccio  
dei bovi musica.

Ora c'è stata una decozione  
di tutto in tutti e ognuno si domanda  
se il frullino ch'è in opera nei crani  
stia montando sozzura o zabaione.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> E. Montale, *Variazioni*, PR, p. 1132.

<sup>27</sup> E. Montale, *La musica aleatoria*, cit., p. 259.

<sup>28</sup> E. Montale, *Il frullato*, in *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 453.

Un tempo un salotto borghese era il centro della vita di un uomo, i sentimenti, il mondo interiore i contenuti della poesia, il mondo esteriore il tema delle pitture, la musica eseguita da pochi semplici strumenti. Adesso non c'è più alcuna distinzione, tutto è frullato insieme e questa crema sta inspessendo la crosta del nostro mondo, fatta di ...

carta igienica, di giornali di libri, di *dèpliants* e annunci pubblicitari, di sternuti e di ruggiti, di visioni accampate su tela o su vetro, di suoni messi insieme, per darci un'impressione fisica motrice, dinamica, di notizie e nozioni buttate là da appositi venditori di fumo, e in sostanza di tutto un vociferante abracadabra che dovrebbe dire all'uomo solo: ci siamo anche noi, non sei tanto solo.<sup>29</sup>

Una crosta che cresce giorno dopo giorno, fatta di oggetti artistici destinati ad accumularsi e ad essere dimenticati nel corso di una stagione, usa e getta, anonimi. Venuta meno la necessaria piacevolezza dei suoni, l'intelligibilità delle parole e delle intenzioni, la struttura delle trame, nascosta sempre più la presenza umana, moltiplicata la presenza tecnica ai fini di una maggiore complicazione e spettacolarizzazione, Montale si interroga su quale possa essere il futuro di quella che era la più immateriale delle arti:

Forse l'opera dell'avvenire, incapace di rinnovarsi nella sostanza musicale, sarà questo: una macchina scenica montata e rimontata in modi diversi e gradita agli ascoltatori per ragioni che avranno poco a che fare con l'intrinseca bontà del linguaggio dei suoni.<sup>30</sup>

L'arte è in crisi perché rotta è ormai la comunione con il pubblico. Perché, gli artisti «che respingono deliberatamente ogni piacevolezza dal suono, ogni figuratività dalla pittura, ogni progressione sintattica dell'arte dalla parola», per voler essere originali ad ogni costo saranno condannati a non esistere per nessuno:

non si salveranno mai se non avranno il coraggio di tornare alla luce e di fissare in volto gli altri uomini; non si salveranno se, usciti dalla strada e non dai musei, non avranno il coraggio di dir parole che possano tornare nella strada.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> E. Montale, *La fonduta psichica*, AF, p. 329.

<sup>30</sup> E. Montale *Come sarà la musica dell'avvenire*, PS. P. 905.

<sup>31</sup> E. Montale, *Tornare nella strada*, AF, pp. 142-143.

## 2. 1966-1981: *Satura, Diari e Quaderno*.

Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto, ora do il verso.

### 3.1 *Gli armonici di una prosa-poesia*

Sono passati dieci anni dall'ultima volta che Montale ha fatto sentire al mondo la propria voce poetica. Dieci anni in cui il poeta, dopo aver trovato per la prima volta un mestiere stabile, si è trasferito a Milano ed ha scritto, quotidianamente, prosa. Anni difficili in cui dovrà elaborare il lutto per la morte della moglie Drusilla Tanzi, nel 1963, e quello per la fine del proprio mondo. Eppure, nonostante tutto, una costante resta ed essa è ancora una volta di ordine musicale. Quando in un'inchiesta di poesia del 1962 Montale affermava:

I confini fra verso e prosa si sono molto ravvicinati: oggi il verso è spesso un'illusione ottica. In una certa misura lo è sempre stato; una impaginazione sbagliata può rovinare una poesia [...] Gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi *l'abbia veduta*.<sup>32</sup>

I termini sembrano essere intercambiabili, soprattutto se seguiamo la traccia relativa all'ascolto della poesia, con quelli che negli stessi anni Montale utilizzerà, in segno negativo, per parlare della musica contemporanea. Con particolare riferimento a quella seriale, alla quale se riconoscerà un valore questo sarà di ordine visivo e non acustico, il poeta scriverà:

Diceva un nostro illustre amico che musica domani sarà composta per gli occhi. Un testo di ideogrammi cinesi può dare lo stesso piacere anche a chi non comprenda nulla di quelle figure. Una grande partitura dodecafonica è sempre, in se stessa, uno spettacolo completo; i guai, le difficoltà sorgono quando si passa poi a quella superfetazione che è il suono: necessaria, ahimè in un'esecuzione.<sup>33</sup>

La differenza fra il verso e la poesia, dice Montale, si è ridotto a essere di matrice esclusivamente tipografica. Come la poesia, sempre più complessa dal punto di vista dell'impaginazione, nella distribuzione dei bianchi (secondo la lezione di Mallarmè più difficili da comporre rispetto alle parole) così la musica fa ricorso alla tecnica per sopperire alle proprie mancanze: s'ideano complessi meccanismi compositivi, gli autori, persino anziani pionieri (vedi Stravinskij),

---

<sup>32</sup> E. Montale, *7 domande sulla poesia*, «Nuovi Argomenti», LV-LVI, 1963.

<sup>33</sup> E. Montale, «*I sette peccati*» di Veretti, «*Pagliacci*» di Leoncavallo, cit., p. 1006.

devono aggiornarsi creando infine opere tali «da appagare l'occhio e non l'orecchio, che di nulla s'accorge».<sup>34</sup> Si arriverà ad una complicazione elusivamente tecnica che porterà risultati disastrosi.<sup>35</sup> Lo stesso vale per la poesia. Distinzioni di altro tipo, che siano di lessico, di scansione soprattutto metrica e ritmica in poesia non sembrano esistere più e in tal caso inutile per il poeta è mantenere anche l'apparenza ottica del verso, perché il verso non è condizione *sine qua non* della poesia. Era il lontano 1924 e Montale già scriveva, a proposito della prosa lirica di Barilli:

Ricorderete che monsieur Jourdan distingueva la prosa dalla poesia secondo un criterio affatto tipografico e, vorremmo dire, pensando al regolamento d'esercizi per la nostra fanteria militare. Parole *in riga*: prosa, parole *in fila*: poesia. Era un sistema comodo che rimpiangeremo per sempre: una critica scientifica e più assennata di mol'altra che va per la stampa. Ma tant'è: dovremo rinunziarvi.<sup>36</sup>

Questa rinuncia dovrà valere anche per noi nell'affrontare la lettura dell'ultima stagione poetica di Montale, "poeta in prosa".

Nella mia poesia può esserci una dialettica musicale prosa-poesia: o meglio, c'è stata inizialmente, poi ha prevalso un tono più distaccato dal livello prosastico.<sup>37</sup>

Se uno poteva essere il vanto della propria poesia, dice Montale, è quello di possedere «specifici valori musicali».<sup>38</sup> Eppure questi non si perderanno nemmeno quando dalla totale immersione nel mondo della prosa giornalistica la sua poesia "rispruzzerà fuori" «in una misura musicale diversa», in una dimensione «che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta»<sup>39</sup> Quando nel 1971 viene pubblicata *Satura*, Montale continuerà a tracciare la linea da seguire nell'interpretazione di queste sue liriche, così apparentemente lontane da quelle della prima fase poetica, eppure motivate e

---

<sup>34</sup> E. Montale, *Stravinskij dirige Stravinskij*, cit., p. 453.

<sup>35</sup> «Non mi stupirei se un giorno un editore di libri dovesse rinunciare per deficienza di mezzi tecnici a stampare libri. Nella nostra cultura da perlomeno mezzo secolo il problema tecnico che ogni artista si pone è stato trascurato. Si giunse ad affermare che la tecnica era inerente alla estrinsecazione dell'opera, momento secondario del fatto creativo. Era uno sproposito, ma ora, rovesciando la medaglia, se ne commette un altro, anche più disastroso»: E. Montale, *Il quasi-melodramma del vecchio maestro*, PS, p. 523.

<sup>36</sup> E. Montale, *Il «Delirama» di Bruno Barilli*, ASM, p. 912.

<sup>37</sup> E. Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, cit., p. 1608.

<sup>38</sup> E. Montale, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, cit., p. 1629.

<sup>39</sup> E. Montale, *Satura di Eugenio Montale*, intervista di M. Corti, AMS, p. 1699.

sospinte ancora dalle stesse ragioni di «ordine musicale». Se la prima poesia, quella degli *Ossi*, nasceva dalla volontà di esprimere una «disarmonia» con le cose del mondo e da un tentativo di seguire da vicino molte soluzioni musicali, nelle *Occasioni* la musica diventa anche tema, indizio della presenza di Clizia, innesco stesso della poesia. Intonata all'ottava bassa del pedale orrorifico, la poesia de *La Bufera* sfrutta tutte le possibilità, con effetti persino antimusicali, della parola; ora, da *Satura* in poi Montale prova ancora a sperimentare i limiti della propria voce:

la mia voce di un tempo- si può sempre paragonare la poesia a una voce- era una voce, per quanto nessuno lo abbia detto, un po' ancora *ore rotundo* diciamo così; anzi dissero che era addirittura troppo prosastica, ma non è vero, riletta ora credo che non risulti tale. La nuova invece si arricchisce molto di armoniche e le distribuisce nel corpo della composizione.<sup>40</sup>

Volevo buttar fuori una costellazione di "armoniche" tale da rendere inutili gli alti e i bassi della lirica tradizionalmente alta.<sup>41</sup>

Le frequenze della vibrazione di una corda, nel produrre un suono che sarà detto fondamentale, producono contemporaneamente anche diversi altri suoni ad esso complementari, di piccola ampiezza e di diverse frequenze. Far risuonare gli armonici significa dar corpo, rendere udibili suoni quasi impercettibili all'orecchio che si producono nello stesso momento del suono fondamentale e che risuonano fondendosi con esso. L'ultima poesia di Montale fa risuonare anche gli armonici, si riempie di tutto, chiarisce tanta vecchia poesia e si complica di domande circa il suo futuro. Tenta persino di descrivere i meccanismi memoriali e compositivi di tutta la sua opera precedente. Un esempio si può fare con la poesia che apre la raccolta: *il tu*. Immaginiamo che il tu, l'ipotetica destinataria a cui Montale si rivolge lungo l'arco di tutte le sue raccolte, sia la nota fondamentale, le diverse Annetta, Clizia, Volpe, Mosca sono gli armonici. Il poeta si fa risonatore degli armonici, li trae fuori dalla propria poesia in un dialogo che si fa meta poetico. Questo modo di poetare, cui è sottesa una coscienza di sé e della propria poesia completamente differente, matura e disillusa, sembra guardare dritto negli occhi dei critici «da me depistati», innescando un gioco di vasi comunicanti di temi, motivi, linguaggi tra questa raccolta e tutte le proprie passate, che siano esse di prosa o di poesia.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 1702.

<sup>41</sup> E. Montale, *Uomini e libri*, «L'approdo letterario», III, 38, aprile 1963.



La nuova poesia di Montale così, nutrita dal quotidiano, dalle situazioni in cui il poeta è immerso, si muove su più linee: quella della prosa e quella della propria vecchia poesia che insieme risuonano, si confondono in una rilettura che comprende ripensamenti, auto commenti, smentite, riapparizioni. Il tempo, la massificazione, la storia, la poesia, il linguaggio, Dio: tutti «i grumi di pensiero» delle prose di *Auto da fè* acquisiscono una nuova musicalità, «si sono sciolti in poesie destinate a vivere in armonia e contrappunto con le altre poesie di *Satura*»<sup>42</sup>. Sfondo di tutto questo una «realità incredibile/ e mai creduta» che cresce mostruosamente sulle ceneri di un vecchio mondo fatto anche di melodrammi, operette, cantanti e muse. Anche gli argomenti musicali ritornano più evidenti, prepotenti, rispetto alle poesie precedenti dove le citazioni erano ammiccamenti ad un lettore che avrebbe potuto comprenderlo, in cui le musiche erano elementi costitutivi, persino metafisici e magici della propria poesia. Il vecchio Montale invece esibisce, cita a memoria libretti, non allude ma chiama per nome i suoi personaggi, le sue memorie, le sue musiche per non perderle, spesso abbassandole di tono, desublimandole arriva persino a farne ironia per infine confinarle definitivamente insieme a tutto quanto resta di un vecchio mondo nel pack della sua cantina.

Ho scritto soltanto articoli, così quando sono tornato alla poesia, mi è stato naturale abbassare il tono dei versi, renderlo più prosastico. Però credo che la poesia non sia, ma solo sembri, prosastica. C'è un continuo mutamento di chiave da una poesia alla successiva. Un mutamento di chiave in senso musicale.

Anche la poesia risulta contaminata dalla prosa dalla quale non può prescindere entrando in quella scia europea di una poesia impura che va da Dante, ad Eliot fino ad Auden.<sup>43</sup> L'importante concetto di impuro in Montale è chiarito dallo stesso autore: si crede, in questo mondo in cui tutto è ridotto al solo senso della vista, che 'pure' siano quelle arti «non spettacolari, non visive», come la poesia. È un errore in cui è facile cadere senza considerare che la poesia è «un mostro, è musica fatta con parole e persino idee»,<sup>44</sup> costituzionalmente impura. Montale scrive: «non esistono, rigorosamente parlando, le arti, ma l'Arte il cui parametro assoluto ci sfugge». Ogni arte, pur tendendo ad «un'impossibile condizione di purezza», lo fa «macinando molti

---

<sup>42</sup> M. Corti, *Un nuovo messaggio di Montale: Satura*, «Strumenti critici», n. 15, 1971, p. 228.

<sup>43</sup> Cfr. G. Lonardi, *Il fiore dell'addio*, cit., p. 62.

<sup>44</sup> E. Montale, *Dialogo con Montale sulla poesia*, AMS, p. 1608.

elementi spuri e scambiandosi spesso le parti».<sup>45</sup> La poesia, non potendo più prescindere dalla prosa del mondo, pur subendo «l'influsso, il contraccolpo delle altre arti», continua a chiedere per sé «un linguaggio sintetico, musicalmente non riducibile al tono della comune prosa».<sup>46</sup> Essa non è più melodramma ma operetta, che fa della contaminazione di diverse specialità il suo tratto dominante.

La poesia di *Satura* nasce da questa contaminazione e dalla necessità di dover riformulare la propria lirica sulla base delle proprie esperienze («non già la ragione, questa nemica di ogni concetto impuro e contraddittorio»<sup>47</sup>), compresa quella della morte della moglie, a partire dalla presa d'atto di una condizione di impossibilità comunicativa. Partendo da un tale presupposto la poesia non potrà che nascere dal prosastico, dalla conversazione mondana, dal linguaggio giornalistico: si servirà dunque di quello stesso mezzo parlare a cui è stata costretta. Non più sublime né tragico il registro diventa comico. Quando la retorica è presente lo è in eccesso, quando lo è la tradizione lo è sotto forma di vuoto gioco erudito. La parola allora è calzante con la realtà, muta di chiave per potersi adattare alle sue modulazioni, attraverso la balbuzie, il non-sense, l'enumerazione caotica, l'accumulo, il punto interrogativo. Non è più un controcanto quello della sua poesia rispetto alla realtà, ma è un doppio deforme.

«Per alcuni versi *Satura* è un'opera di avvio e conclusione, che ne contiene altre in potenza». *Diario del '71 e del '72* e poi *Quaderno dei quattro anni* nascono infatti dalle stesse premesse: gli argomenti si riversano dall'una all'altra raccolta senza soluzione di continuità, in cui però la "serialità" della successione diaristica (siamo davvero al rovescio delle *Occasioni*), più tematica che cronologica all'interno delle due raccolte, diventa elemento dominante. In queste «il tasso di prosasticità è sempre più elevato (anche perché il linguaggio tende ormai a coincidere con quello del parlato quotidiano)».<sup>48</sup> Alla formazione di una crosta sempre più spessa d'informazioni, di arte, di libri Montale risponde, rendendo la scena della propria poesia deserta soprattutto di paesaggi:<sup>49</sup> quello di Milano potrebbe essere lo scenario di qualsiasi posto del mondo. La propria poesia è allora ridotta «a cornice di una finestra»,<sup>50</sup> a spazi

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 1607.

<sup>47</sup> E. Montale, *L'arte spettacolare*, cit. p. 105.

<sup>48</sup> R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 234.

<sup>49</sup> Cfr. R. Luperini, *Montale*, cit., p. 236.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

piccoli e asfittici osservati da lontano, dalla propria casa, dal poeta ormai vecchio che ancora «mantiene sé come discrimine del mondo».<sup>51</sup> Fitto rimane il dialogo con il proprio passato poetico: «pescare sui fondali della memoria o del sogno ciò che è trascorso o perduto»<sup>52</sup> filo unico che raccorda tutta la propria produzione a quella di questa stagione. Rimanendo nell'ordine delle metafore musicali: come in un concertato di fine d'atto Montale usa più voci, quello della prosa e della poesia, e le fa funzionare polifonicamente insieme riuscendo a creare così un effetto di tensione, carico di humour nero di dongiovannesco memoria, teso a rilanciare l'azione per il finale nell'atto successivo, un finale che il vecchio poeta intuisce ma a cui sa di non poter prendere parte: il tempo per lui «si fa corto».

### 3.2. *La musa minore.*

Come Verdi disse del *Barbiere di Siviglia*, la nuova poesia di Montale «Non è melodia, non è armonia eppure è musica».<sup>53</sup> La celebrazione dell'apocalisse del vecchio mondo però non è fatta seguendo toni tragici bensì la modalità del comico. Sembra essere la stessa «Musa leggera» degli inquietanti *Racconti di Hoffmann* di Offenbach quella che ispirerà una poesia «in pigiama». Questa definizione, usata forse senza cognizione di causa per l'ultimo Montale, è molto vicina a quella utilizzata dal poeta per spiegare la differenza fra il *Singspiel*, la commedia musicale tedesca e l'operetta viennese e francese: la prima, contrariamente alle seconde, non è «un'opera *en pantoufles*» bensì «una vera e propria opera spogliata di ogni convenzionale eroismo», finalmente calata nella realtà. Prosegue Montale:

Nel Singspiel la Musa dell'umore quotidiano scende a terra, ma vi scende con prudenza, come non avveniva nell'opera buffa di tipo napoletano o veneziano. Vi scende mantenendo integre le sue parentele con la Musa Maggiore.<sup>54</sup>

La poesia dell'ultimo Montale è ispirata da una musa minore, («Non sarebbe la prima volta che la Musa Comica esce dalla Musa Tragica e la sopraffà» come augurerà Montale all'avvenire della poesia di Auden) vestita di stracci calata nella realtà :

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>52</sup> E. Testa, *Montale*, Torino, Giulio Einaudi ed., 2000, p. 110.

<sup>53</sup> E. Montale, *Il quasi melodramma del vecchio maestro*, PS, p.522.

<sup>54</sup> E. Montale, *Il ratto dal serraglio di Mozart*, PS, p. 699.

la mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio  
di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo  
chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita  
di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica  
e con quella dirige un suo quartetto  
di cannuce. È la sola musica che sopporto<sup>55</sup>

La lirica è l'ambigua apoteosi di una Musa, come Clizia all'apice della sua rivelazione, che riesce ancora a resistere ai monsoni della storia, alle raffiche del "mondo della spazzatura". Anche se è un po' «ingobbita» continua a posare il suo sguardo sul poeta. Luperini, ma anche Forti, riconoscono in questa lirica l'eco del primo Montale di *Ministerls* «tre avanzi di baccanale/ vestiti di ritagli di giornale» che suonano strani strumenti a fiato «simili a strani imbuti/ che si gonfiano e poi si afflosciano». L'anziano Montale chiude un cerchio, la sua fedeltà va in fondo alla stessa musa di sempre, ancora imparentata «alla Musa Maggiore» dei vecchi versi che anche allora non poteva che suggerirgli qualche «storta sillaba», solo più malconcia, come lui anziana, consumata. E la sua è la sola musica che riesce a sopportare, il compromesso per continuare a fare poesia: «Non esiste capolavoro in cui non si sia introdotto qualche elemento contingente, frutto di compromesso».<sup>56</sup> Con quello le che resta dirige un organico da camera, ridotto al minimo, un quartetto di cannuce. Una musica dimessa, opposta alle grida della modernità, ai suoi tecnicismi spettacolari, che continua, seppur sottovoce, ad essere viva. Allo stesso modo procede nella prima lirica di *Diario del '71*.

[...] Con maldestre  
dita sulla celesta, sui pestelli  
del vibrafono tento, ma la musica  
sempre si allontana. E poi non era  
musica delle Sfere ... Mai fu gaio  
né savio né celeste il mio sapere<sup>57</sup>

La poesia di Montale non fu mai poesia allineata all'armonia del mondo.<sup>58</sup> Il poeta, maldestro trovatore,<sup>59</sup> tenta di suonare la celesta, antenato del piano, e lo

---

<sup>55</sup> E. Montale, *La mia musa*, in Id., *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 439.

<sup>56</sup> E. Montale, *Il ratto dal serraglio di Mozart*, cit., p. 700.

<sup>57</sup> E. Montale, *A Leone Traverso*, cit., 423.

<sup>58</sup> Secondo un'idea pitagorica le sfere, i corpi celesti, ruotando emettono un suono che all'inizio dei tempi era udibile dalla terra. Pitagora fu inoltre colui che disciplinò i primi

xilofono, entrambi a percussione, una musica che, come l'indiaiolata della prima parte della lirica, sempre gli sfugge. Ma nel momento stesso in cui celebra la propria incapacità «produce una raffinata tessitura di nove endecasillabi legati da molte rime esposte o interne, assonanze e allitterazioni». È l'anziano poeta camuffato da "dilettante" e da "impostore" come un comico Apollo, descritto da Montale nel lontano 1924, che truccato in frac e cilindro scende per umanarsi «in mezzo alle nostre miserie», messa da parte l'«antica e melliflua siringa». Come lui non dobbiamo stupirci di ritrovarlo «in qualche orchestra di caffè-concerto, intento a percuotere amorosamente l'introvabile *chapeau chinois* o il rumoroso *xilophone*». <sup>60</sup>

### 3.3. Eusebio e altre maschere

Eusebio. Era così che Montale si firmava nella corrispondenza con Trabucco, Gian Franco Contini ed è così che lo chiamavano una ristretta cerchia di amici musicofili. Bobi Balzen aveva inventato il soprannome in un momento in cui Eugenio non riusciva a comporre una poesia proprio su quel nome, Eusebius, protagonista con Florestano di *Carnaval n. 9* di Schumann. <sup>61</sup> L'uno, Eusebius, malinconico e fragile opposto all'altro, battagliero ed eroico Florestano. Il compositore sente che la propria anima è scomposta in due mondi molto diversi protagonisti ed a seconda del proprio stato d'animo firma le proprie opere usando l'uno o l'altro pseudonimo. Quei due mondi s'incarnano in due personaggi, a cui Schumann dà nome, che non si escludono a vicenda, che anzi condividono gli stessi ideali pur essendo l'uno complemento dell'altro. Innumerevoli sono le maschere del poeta, i suoi travestimenti, presi in prestito soprattutto alla vasta sartoria del teatro d'opera: nelle ultime raccolte infatti il gioco *en travesti* diventa palese, esibito. In una realtà in cui maschera e volto sono diventati un tutt'uno, in cui la possibilità di riconoscersi è improbabile quanto quella di conoscersi, il poeta decide di difendersi dalla trappola della modernità tentando di essere un altro.

---

rapporti armonici, ricavati dallo studio di fenomeni naturali, dando inizio al processo di normalizzazione degli strumenti musicali.

<sup>59</sup> «Se avessi posseduto/ un liuto come d'obbligo/ per un trobar meno chiuso/ non sarebbe difficile/ dare un nome a colei che ho posseduto/ la mia testa poetica o altro ancora»: E. Montale, *Domande senza risposta*, in Id., *Quaderno dei quattro anni*, cit., p. 577.

<sup>60</sup> E. Montale, *Il «Delirama» di Bruno Barilli*, cit., p. 911.

<sup>61</sup> Definito da Montale «miracolo di *féerie* romantica che sotto le dita di altri pianisti può degenerare in una pittoresca arlecchinata»: E. Montale, *Il concerto alla Scala Benedetti - Michelangeli*, «Corriere d'Informazione», 3- 4 novembre 1958.

Ma il vero *travesti*  
che fu uno dei cardini  
del vecchio melodramma  
non è affatto esaurito.<sup>62</sup>

Nella pirandelliana *I travestimenti* l'uomo si riscopre *en travesti* di fronte allo specchio. Tutti gli uomini portano abitualmente un abito di scena nell'immane farsa umana<sup>63</sup> ma «Basta un'occhiata allo specchio/per credersi altri Altri e sempre diversi/ ma sempre riconoscibili/ da chi s'è fatto un cliché del nostro volto» Impossibile sfuggire da sé, nonostante il trucco ci renda altri, come è impossibile scrollarsi di dosso quella personalità che, come un mantello (dirà Montale a proposito del divo Toscanini), ci è stata calata addosso dagli altri. Dalla prospettiva delle sue ultime raccolte il poeta guarda indietro e spesso si ritrova a riflettere, a rimuginare fra sé tutta la sua vita passata. L'anziano Eugenio deve fare i conti con il fatto che anche lui, a suo modo, è diventato un divo, è e sarà per sempre colui che ha scritto gli *Ossi di seppia*.

[...] Non amo  
chi sono, ciò che sembro. È stato tutto  
un qui pro quo. E ora chi n' esce fuori?<sup>64</sup>

Se la fuga da sé è impossibile allora, necessario per reinventarsi, è tentare la strada del travestimento. I casi di citazione esplicita dal mondo del melodramma servono anche in tal senso. Il poeta, pagliaccio, veste la giubba ed infarina la faccia, vincendo definitivamente il trauma del ridicolo. Quella coscienza di sé così critica ed ingombrante tale da avergli per sempre precluso la strada del canto diventa occasione di autoanalisi, di riflessione sulla propria vita e sulla propria poesia. In *Botta e Risposta III*, poesia che come le altre tenta un bilancio delle proprie memorie e del proprio essere, così il poeta si descrive:

Io ero un nume  
in abito turistico, qualcosa  
come il Viandante della Tetralogia,  
ma disarmato, innocuo, dissotterrato,  
esportabile

---

<sup>62</sup> E. Montale, *I travestimenti*, in *Quaderno dei quattro anni*, TP, cit., p. 553.

<sup>63</sup> E. Montale, *L'immane farsa umana*, ivi, p. 612.

<sup>64</sup> E. Montale, *Mezzo secolo fa*, ivi, p. 568.

di contrabbando da uno specialista.  
Ma ero pur sempre nel divino.<sup>65</sup>

Immagine temporale del viaggio, Wotan travestito da viandante, nel *Sigfrido* di Wagner, non è altro che per Montale un nume in abito da turista. Il materiale wagneriano, trattato con ironia, è pretesto per la costruzione di una riflessione autoironica sul proprio stare al mondo. Il poeta, quindi, a sua volta, sembra riconoscersi nella degradazione della degradazione di un nume. Eppure, nonostante l'evidente fondo antiwagneriano della citazione, Montale non può negare l'appartenenza del personaggio ad una sfera superiore, del divino. Il doppio "ma" è segnale testuale del cambio di direzione, che investe anche il sostanziale giudizio sospettoso del poeta nei confronti del compositore tedesco, notata da Adriana Guarneri Corrazol e così commenta dalla Tordi Castria:

Riattribuendogli una metafisica entità, è il segnale di una irrisolta conflittualità subentrata a una prima fase di totale adesione, quando la vocazione alla poesia è 'mascherata' da una opzione per il belcanto [...]<sup>66</sup>

In quel "ma" è riassunto un pensiero elaborato in una intera vita e che rimane, nonostante il tempo, ancora oscillante. I rapporti ambigui fra Montale e Wagner, lo abbiamo visto sin da *Corno Inglese*, sono contrassegnati da un atteggiamento del poeta che oscilla fra attrazione e repulsione nei confronti dell'opera del teutonico. Non è questo il primo caso in cui il poeta opera questa identificazione: per ritrovarla bisogna andare molto indietro, nel 1915, quando in una poesia inviata al «musicista Nume» Giacomo Costa, *Sigfrido*, l'eroe senza paura, il poeta si presenta «Io come il wagneriano viandante».<sup>67</sup> Mi sembra giusto fare una digressione su un argomento su cui abbiamo speso poche parole eppure di fondamentale importanza. Un errore frequente nella critica è quello di leggere l'antiwagnerismo di Montale come dimostrazione di un limite della sua critica: un giudizio a prioristico, in linea con la moda di un tempo in cui chi era pro Verdi non poteva essere pro Wagner. Espulso quasi integralmente nella scelta degli articoli di *Prime alla Scala*, le recensioni delle "ascoltazioni" della Tetralogia rientreranno solo in *Altri scritti musicali*. Il rapporto, nonostante sia evidente il fastidio di Montale in alcune cronache, non è facilmente riassumibile

---

<sup>65</sup> E. Montale, *Botta e Risposta III*, in *Satura*, TP, p. 371.

<sup>66</sup> R. Tordi Castria, *Wagner e Nietzsche nella costellazione del primo Montale*, in Id., *Montale europeo*, cit., p. 48.

<sup>67</sup> E. Montale, *A Giacomo Costa*, in *Quaderno Genovese*, a cura di L. Barile, cit., p. 89.

in un aut-aut. Mengaldo, pur non avendo ancora letto le recensioni recuperate successivamente quando scrive il suo saggio, nota che in fondo Montale non attacca mai Wagner direttamente ma sembra ritenerlo colpevole del disastro venuto dopo di lui: contro i wagneriani, contro il wagnerismo che non significa contro Wagner.<sup>68</sup>

Ritornando a noi. Non solo per sé Montale conserva gli abiti di scena. Il poeta, nel ricordare le fisionomie di uomini del suo tempo, ormai tutti defunti, lo fa associandoli a figurine del melodramma. Il filologo Pio Rajna, incontrato nel suo studio al Gabinetto Vieusseux,<sup>69</sup> poco prima della sua morte nel 1930, è «non troppo dissimile dal Mime wagneriano»,<sup>70</sup> il nano tenore della Tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*. Il ricordo melico è sempre in qualche misura connesso ad una realtà irrecuperabile, ad un tempo vissuto dal poeta, impossibile da riportare in vita. E da questo tempo presente, solo illusoriamente reversibile, la complessità degli uomini di allora è facilmente riconducibile alla fisionomia di personaggi convenzionali, nei quali per quegli uomini era stato facile riconoscersi, ritrovarsi perché, come il filologo Rajna ultimo «esemplare di *homo sapiens*», ancora umani. Anche l'amico e maestro Larbaud è visto dal poeta quale

Lotario che battendo  
di porta in porta ricerca la sua Mignon.  
Per ritrovarla poi, mentre la mia  
era perduta.<sup>71</sup>

La *Mignon* di Thomas, opera in tre atti del 1866, si apre sulla scena di un anziano padre alla ricerca della sua figlia perduta, Sperata, e si chiude con il riconoscimento di questa in Mignon grazie ad una serie di oggetti che permettono l'agnizione: una sciarpa ricamata, un braccialetto di corallo ed un libro di preghiere. La vista di Larbaud innesca un doppio processo di proiezione: una stessa maschera, quella di Lotario, per due vite e due destini:

---

<sup>68</sup> Una lettura in questa direzione è quella di R. Tordi Castria sia nello già citato *Montale europeo*, che in *Spigolature teatrali*, Id., *Montale a teatro*, cit., pp. 144-148.

<sup>69</sup> Anche se *Il giardino d'Italia* del titolo sembra rimandarci ad una ambientazione genovese. In questo giardino, nell'area dell'Acquasola, il giovane Montale era solito passeggiare ascoltando le musiche suonate da complessi bandistici, la domenica pomeriggio.

<sup>70</sup> E. Montale, *A Pio Rajna*, in *Quaderno dei quattro anni*, p. 531.

<sup>71</sup> E. Montale, *Al giardino d'Italia*, in *Altri versi*, cit., p. 698



Mi accennava ai tavolini delle Giubbe Rosse il Lotario della *Mignon*, che era una delle sue parti predilette. Quando cominciai a dirigere in teatro, nei miei incontri che capitavano occasionalmente a Firenze o a Milano o altrove, mi diceva sempre «Quando mi farai cantare almeno il Lotario della *Mignon*»<sup>72</sup>

Gianandrea Gavazzeni non aveva mai dato un peso reale a questa viva aspirazione del poeta, eppure proprio la parte del basso ramingo Lotario era una di quelle che più Montale sentiva proprie. Come suggerisce Verdino anche il vecchio Montale ha disseminato le sue poesie di infiniti oggetti ed indizi (il fazzoletto di Clizia, gli orecchini di corallo, canzoni) nella speranza di ristabilire una comunicazione con le sue «adorate larve». Guardando alla propria personale vicenda l'anziano Montale celebra per l'ennesima volta una identificazione imperfetta a quella dell'amato personaggio perché «non c'è depositaria del mio cuore/ che non sia nella bara».<sup>73</sup> La maggior parte dei riferimenti melici, da *Satura* in poi, sono vere e proprie trascrizioni che si approssimano per similitudine all'esperienza personale dell'anziano poeta. Fino ad ora il melodramma non era mai servito al poeta per autorappresentarsi, dagli anni '60 in poi invece la sua presenza diverrà spia testuale per una riflessione su se stesso e sulla propria poesia. Non più attraverso la voce di Clizia, non più segnale o traccia la citazione esplicita diventa il luogo esclusivo dell'anziano poeta, che tenta un bilancio, filtro attraverso cui osservarsi, occasione di autoanalisi. La citazione, come mai prima d'ora, diventa manifesta, «distintiva» per dirla con Orlando.<sup>74</sup> Un esempio su tutti è questo famoso *Xenia*:

Pietà di sé, infinita pena e angoscia  
di chi adora il *quaggiù* e spera e dispera  
di un altro ... (Chi osa dire un altro mondo?)  
Strana pietà ... (Azucena, atto secondo)<sup>75</sup>

Manrico, nel momento in cui avrebbe potuto uccidere il Conte della Luna, suo rivale in amore, è stato colto da una “strana pietà” che gli ha impedito di compiere l'efferato gesto. Il Trovatore è come se fosse stato colto da un sospetto, un attimo rivelatorio di cui però ancora non ha inteso le ragioni

---

<sup>72</sup> G. Gavazzeni, *Il mio Montale*, cit., p.20

<sup>73</sup> E. Montale, *Domande senza risposta*, in *Quaderno dei quattro anni*, cit., p. 577.

<sup>74</sup> Per l'interpretazione dei versi: R. Orlando, *O maledette reminescenze. Per una tipologia della “citazione distintiva” nell'ultimo Montale*, in M. A. Grignani, R. Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 114-116.

<sup>75</sup> E. Montale, *Pietà di sé ...*, TP, p. 295.

profonde. È la madre, Azucena, a conoscere la verità, il segreto a lungo serbato in cuore: i due sono fratelli. Montale cita esplicitamente «Strana pietà» e vuole non solo che il lettore sappia che sta citando, cantando piuttosto, ma che pensi a quelle battute cantate Azucena. La zingara infatti, incredula di quello che non è solo un presentimento, sa che non è strana la pietà che prova. Sotto la citazione è sotteso un mondo, una storia reale: il presentimento di un incredulo che non ha il coraggio di esporsi a tal punto. Montale non osa neppure chiamarlo per nome quel Lassù, lo può fare solo di riflesso, attraverso le parole di un personaggio che potranno essere intese, perché a farle riconoscere ci pensa già il poeta, solo da chi le ha udite, da chi conosce tutti i particolari del vasto universo a cui rimandano, nel caso del *Trovatore* verdiano, alla più «romantica, la più irreperibile delle grandi accensioni verdiane»,<sup>76</sup> che in una lettera a Clizia, nel 1933, Montale aveva chiamato «il Dies irae del genio in maniche di camicia. Nessuno ha mai sputato con tanta maestà sul pubblico eletto dei musicomani».<sup>77</sup>

Se le donne possono essere una o tante, ecco che il vecchio Montale sembra dover fare definitivamente i conti con colei che più di tutte incarna il sogno della giovinezza: Annetta. Il ritorno sulla scena poetica di questo personaggio è accompagnato da un costante riferimento musicale, quello alla *Manon* di Massenet. Montale lo fa applicando alla sua poesia un espediente tipicamente operistico. Un motivo ricorrente, nella poesia come nell'opera, suonato dall'orchestra, quale preludio all'aria che canterà il basso Des Grieux, è quello cosiddetto «del passero solitario».<sup>78</sup> Il tema assume una funzione di commento nell'opera, diventa un «motivo reminiscenza» perché ogni volta che risuonerà nell'orchestra si incarica di trasmettere una consapevolezza, un «senso di impossibilità, di fine della giovinezza e di tutto» che è il tema dell'aria di Des Grieux. Alla stessa maniera funziona la citazione montaliana in *Annetta*:

---

<sup>76</sup> «La verità è che quanto v'è di incredibile nel libretto [...] è riscattato da una musica geniale, da una colata di lava quale forse non si ebbe mai nella storia del melodramma. [...] Il *Trovatore* è una imperfetta opera di genio, una di quelle opere dinanzi alle quali si ha l'illusione che la tecnica, il «mestiere» siano poco più che l'alibi delle fantasie musicali stentate, deficitarie. È un'illusione [...] la forza di questo capolavoro zoppicante, eppure stracolmo di ispirazione»: E. Montale, *Il Trovatore di Verdi*, PS, p. 797-798.

<sup>77</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, cit., p. 37.

<sup>78</sup> La doppia citazione Massenet e Leopardi del passero solitario è motivo ricorrente nella poesia di Montale: Vedi note al capitolo quarto di questa tesi: cfr. G. Lonardi, *La memoria del vecchio Manon, il passero solitario, la capinera*, in Id., *Il fiore dell'addio*, cit., pp. 239- 259.

Altra volta salimmo fino alla torre  
Dove sovente un passero solitario  
modulava il motivo che Massenet  
imprestò al suo Des Grieux.<sup>79</sup>

E nei *Nascondigli II* :

Solo la voce di Manon, la voce  
emergente da un coro di ruffiani,  
dopo molti anni poté riportarmi  
al canneto sul mare, alla gallina zoppa  
e mi fece comprendere che il mondo era mutato  
naturalmente in peggio [...]  
mentre il merlo acquaiolo ripeteva quel canto  
che ora si ascolta forse nelle discoteche.

II

Una luna un po' ingobbita  
Incendia le ricce di Corniglia.  
Il solito uccellino color lavagna  
ripete il suo omaggio a Massenet.  
Sono le otto, non è l'ora  
di andare a letto, bambini?<sup>80</sup>

È necessario fare una precisazione. Come dice Lonardi, il riferimento non è alla *Manon* ma ad una sua appendice: *Le potrait di Manon* ambientato anni dopo la morte della giovane Manon. Des Grieux, ormai vecchio, si è ritirato in un castello, è precettore del giovane nipote e si oppone al fidanzamento di questo con una bella orfanella. La giovane, Aurore, riesce a trovare uno stratagemma per fargli cambiare idea: si traveste da Manon facendo credere a Des Grieux che si tratti un sogno. Il cavaliere, sconvolto dall'apparizione, si convince, per amore della ragazza scomparsa che ancora ha potere sulla sua vita, a benedire le nozze del nipote. Massenet nel comporre l'opera fa largo uso di richiami musicali anche al suo precedente capolavoro, la *Manon*, per sottolinearne l'aspetto continuativo della seconda opera. Il tema fondamentale di questo *sequel* è quindi proprio la memoria del passato che si intreccia dolorosamente al presente, passato che continua ad agire nel presente e a condizionarlo. È lo stesso in Montale che, ancora una volta, sceglie per sé la

---

<sup>79</sup> E. Montale, *Annetta*, in *Diario del '71 e del '72*, cit., p. 336.

<sup>80</sup> E. Montale, *I nascondigli II*, in *Altri versi*, p. 702.

parte di un uomo anziano, consumato dal ricordo, proteso a tal punto verso di esso da essere disposto a credere in un ritorno di lei dalla morte. La voce di Manon/Annetta infatti restituisce al poeta i ricordi dei luoghi felici della sua infanzia pieni di lei, ma il confronto non può che confermare nel poeta un senso di estraneità e di assoluta distanza del presente rispetto a quelli. Nella seconda parte siamo di nuova nel presente e il passero solitario, che modula le sue tre note, è come appollaiato sul confine che distingue presente e passato. La sua melodia media un salto memoriale, permette al passato di stingere e di confondersi con il presente diventando preludio, come nell'opera di Massenet, al sogno di essere ancora bambini, a cui una voce fuori campo chiede di andare a letto. Diventato anziano il poeta si sente di poter con credibilità calarsi nelle amate parti del repertorio del basso lirico, Massenet, Thomas, Gounod: nei suoi versi troviamo viaggiatori, saggi, vecchi padri persino Mefistofele. Montale, come mai aveva fatto prima nei versi, sa che l'identificazione con quei personaggi è piena, tale da permettergli un'interpretazione convincente: quella vecchiezza di sempre ora è presente e reale, la sua età esteriore non è dissonante alla sua età interiore. Montale, che non dovrà più forzarsi nel registro baritonale o in quello tenorile, che mai aveva sentito proprio, può finalmente intonare le sue arie di basso, «impugnare la chitarra o il mandolino di Mefistofele e cantare la serenata del Faust: col triplice cachinno, naturalmente».<sup>81</sup>

Tanto tempo è passato, nulla è scorso  
da quando ti cantavo a telefono ' tu  
che fai l'addormentata' col triplice cachinno.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Intervista di G. Ferrata a E. Montale, *Biografie al Microfono*, in E. Montale, ASM, p. 1619.

<sup>82</sup> E. Montale, *L'Arno a Rovezzano*, in *Satura*, cit., p. 381. Montale scrive in nota che si tratta di «un'aria del *Mefistofele*», opera di Boito. Il riferimento è però errato perché le parole sono quelle dell'aria di Mefistofele, cantata dal basso, nel *Faust* di Gounod.

#### 4. Antologia Sinfonica

È comunque un peccato che da PS siano del tutto assenti gli articoli sui concerti sinfonici o cameristici tenuti a Milano negli stessi anni delle sue cronache scaligere, scritti sul medesimo «Corriere d'Informazione». <sup>83</sup>

Quando Mengaldo scrive questo appunto ancora non era stata pubblicata l'appendice di *Altri scritti musicali*. Gianfranca Lavezzi però, nel completare la raccolta antologica dei pezzi montaliani, ha ancora una volta deciso di escludere le recensioni ai concerti sinfonici «molto brevi, perlopiù ridotte a pochi dati di cronaca e quasi sempre siglate («e. m.») o addirittura non firmate»<sup>84</sup>. Da qui la decisione di tentare una piccola operazione antologica di estratti da articoli di argomento sinfonico completamente inediti. L'appendice che segue è infatti punta di un iceberg. La piccola antologia qui proposta abbraccia un breve arco storico dal 1957 al 1961 e comprende articoli, pubblicati da Montale sul «Corriere d'Informazione» e sul «Corriere della sera», consultati presso la Biblioteca Braidense di Milano, riguardanti concerti sinfonici, oratori, recital eseguiti al Teatro alla Scala, alla Piccola Scala, al Teatro Nuovo e al Conservatorio di Milano. Gli estratti sono descrizioni di grandi musicisti (Rostropovic), recensioni di debutti di alcuni giovanissimi musicisti (Argerich, Pollini), di direttori in inedite vesti sinfoniche (Karajan, Bernstein, Mitropoulos, Maazel), commenti del poeta ad alcuni famosi brani di musica sinfonica (Mahler, Brahms) ed a grandi novità della musica sinfonica contemporanea (Sibelius, Casella, Malipiero). Lì dove necessario premetterò il riassunto della parte informativa dell'articolo montaliano e fornirò notizie biografiche essenziali sugli interpreti, date di nascita e morte, e sul programma del concerto recensito.

---

<sup>83</sup> P.V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 239.

<sup>84</sup> G. Lavezzi, *Altri scritti musicali*, AMS, p.1849.

1957

9, 10 ott

*La stagione sinfonica d'autunno*

La stagione autunnale dei concerti della Scala s'inaugura con «La Risurrezione di Cristo» quarto degli oratori di Don Lorenzo Perosi (1872-1956) ad un anno dalla morte del compositore di musiche sacre. Orchestra diretta dal Maestro Franco Caracciolo (1920-1999):

Non sappiamo se la *Risurrezione* sia il capolavoro di Perosi, non avendo ascoltate recenti esecuzioni degli altri suoi oratori. Perosi è stato per qualche anno – prima che egli entrasse nella sua grande crisi che lo portò alle soglie della follia – il musicista prediletto di alcuni stranieri (Rolland prima di tutti) che non sapevano perdonarci il verismo musicale, e il melodramma. Ascoltando oggi la sua musica alcune delle ragioni di tanta ammirazione ci sfuggono. Siamo disposti noi pure ad apprezzare la candida fede del Maestro, la sincerità della sua eloquenza e non poche eccezioni era musica profana. E di questo nessun Rolland pare si sia accorto.

24, 25 ott

*Efrem Kurtz*

*e il violoncellista Fournier*

Il direttore russo, naturalizzato americano, Efrem Kurtz (1900-1995) dirige il violoncellista Pierre Fournier (1906-1986) nella Sinfonia in sol maggiore N.80 di Haydn al Concerto in la minore per violoncello e orchestra di Schumann e la Seconda Sinfonia di Brahms.

Il maestro Efrem Kurtz, attuale direttore della Filarmonica di Liverpool, ha rinnovato il successo da lui ottenuto alla Scala lo scorso autunno. Il suo gesto cordiale e l'ottimismo che sprigiona dal suo volto sembrano trasmettere all'orchestra un benefico contagio.

14, 15 nov

*Una novità di Prokofiev nel concerto di Sanzogno*

*I prodigi del violoncellista russo Rostropovic*

Il Maestro Nino Sanzogno (1911-1983) dirige l'orchestra nella prima esecuzione italiana della *Sinfonia-Concerto op. 125* per violoncello e orchestra di Prokof'ev. Concerto di debutto alla Scala del violoncellista russo, naturalizzato statunitense, Mstislav Leopoldovič Rostropovič (1927-2007)

diventato professore di violoncello appena un anno prima ma attivo concertista dall'età di quindici anni.

Rifacimento di un precedente *Concerto in mi minore*, questa sinfonia prelude al periodo più chiaro, l'ultimo del musicista russo. È una composizione alquanto prolissa, a tratti vigorosa, di una scoperta ma in fondo onesta ricerca dell'effetto. Il violoncello solista ha modo di sfogarsi in virtuosistiche cadenze che ieri, eseguite dal prodigioso Mstislav Rostropovic, hanno portato il pubblico al culmine dell'entusiasmo.

Il resto del programma comprendeva la *Sinfonia n. 4 in la maggiore* di Mendelssohn; tre pezzi della *Suite lirica* di Alban Berg (1928) non totalmente dodecafoniche e non totalmente gradite, nè troppo sgradite, a un pubblico che si è abituato alle dissonanze (il che è la peggior disgrazia che potesse accadere ai nuovi musicisti); e le ben note *Feste romane* di Respighi, policroma macedonia con massiccio intervento di mandolini ed ogni ben di Dio; ma anche con effetti strumentali che hanno permesso al pubblico di rinnovare grandi feste al maestro Sanzognò.

7, 8 giu

*Felice ritorno di Giulini sul podio della Scala*

*Ieri sera inaugurazione dei concerti di primavera*

Il concerto inaugurale della stagione vede il ritorno sul podio del Direttore e violista Carlo Maria Giulini (1914-2005), direttore stabile dell'orchestra della Scala fino al 1955, con l'esecuzione di una novità per viola ed orchestra di Mario Zanfred (1922-1987), compositore che aveva musicato anche sette poesie di Montale, vincitore nel 1956 del premio Marzotto.

Il programma includeva la « Sinfonia N.3 in mi b. maggiore » (detta anche Renana) di Schumann, che a noi veramente non fa pensare al Reno, bensì a un duro impasto di temi anche molto belli ma costretti a fatica in una veste strumentale che non vi aggiunge nulla. L'orchestra si è prodigata poi nella « suite » stravinskiana dell'« Uccello di fuoco » che mantiene intatto gran parte del suo fascino malgrado il passare degli anni e il moltiplicarsi delle esecuzioni.[...] Il maestro Zanfred che in non molti anni ha già prodotto un buon numero di opere significative, non ha risparmiato allo strumento solista neppure le cadenze virtuosistiche che in questi casi sono di rito; ma non ha abusato in questo senso e il suo Concerto ci ha lasciato l'impressione di un lavoro denso ed equilibrato.

28, 29 giu

*Mitropoulos alla Scala*

Montale recensisce la prima esecuzione in Italia della Sinfonia n.6 (Composta fra il 1903-1904) di Gustav Mahler diretta dal Maestro Dimitri

Mitropoulos (1896-1960) direttore stabile della New York Philharmonic dal 1949.

Se tutte le sue sinfonie somigliano a questa, dobbiamo pensare che una certa teatralità abbia anche intenzionalmente presieduto alle sue ricerche di sinfonista. La Sesta si ascolta infatti come un melodramma o se volete come una tragedia; la tragedia di un musicista che si volge a Beethoven con una marcai retrospettiva che attraversa Bruckner e Strauss, Wagner (in limita misura) e Schumann, e in genere tutta la letteratura liederistica tedesca. Interminabilmente lunga questa sinfonia non ci è parsa stucchevole proprio per le qualità teatrali di Mahler che ha concepito la vasta ed eclettica composizione come uno spettacolo acustico, senza dimenticare di mettervi dentro quelle qualità di melodista romantico fradicio che hanno reso famosi il *Canto della terra*, i *Kindertotenlieder*. Ci limitiamo a questa prima impressione, in attesa che le altre dieci – anzi nove e mezza – sue sinfonie giungano fino a noi. Solo allora potremo dire se la parola «eclettismo» da noi usata rende giustizia, oppure suoni offesa, a un artista quale indubbiamente fu Mahler.

Fra i meriti che si attribuiscono a Mahler è anche quello di essere stato uno dei ponti di passaggio alla dissoluzione operata dai dodecafonici. Ieri la dodecafonia era presente solo in forma iniziale coi *Tre pezzi per orchestra* (1914) di Alban Berg mai eseguiti a Milano. Composizione di trapasso che quando abbandonano le atmosfere stagnanti in cui eccelse il Webern e tira fuori le grosse artiglierie dimostra la incongruenza e la contraddizione di questi musicisti, da un lato tendenti a una asettica *recherche d'absolu*, dall'altro pronti all'eloquenza più rumoristica e in fondo più materialistica. Berg è stato un artista importante mal la melodia programmaticamente «asimmetrica» ci sembra un *poncif* più facile di tanti altri. [...]

1958

8,9 gen

*Le musiche di Heinrich Schütz*

*Al concerto diretto con molto fervore da Aladar Janes ha partecipato il complesso del "Wiener Kammerchor"*

Musiche del compositore ed organista tedesco Heinrich Schütz (1586-1672) dirette dal Maestro Aladar Janes (1917-), allievo di Karajan, dagli anni '60 direttore del Conservatorio di Udine.

L'Angelicum continua a farci grandi regali, che noi accogliamo con riconoscenza anche se siamo frastornati da troppe musiche. Ieri è stata la volta di Heinrich Schütz, uno dei padri della musica tedesca, da noi molto citato come polifonista sovrano, ma pochissimo eseguito. Di questo precursore di Bach sono state eseguite alcune musiche oratoriali: *La Nascita di Gesù*, *Le sette parole di Gesù Cristo* e *La resurrezione di Gesù Cristo*, tutte per soli e cori. Si tratta di tre lunghe composizioni appesantite dal recitativo (di tipo italiano nelle prime due, decisamente gregoriano nella terza) ma



ricche di squarci corali, arie, duetti, sestetti. Talora di ispirazione stupenda, nata dallo stesso felice trattamento della materia sonora. Di qui l'interesse che desta questo celebre e malnoto secentista che parve tener d'occhio le forme dei Carissimi e che studiò a Venezia con Gabrieli, ma che tornato in Germania seguì una via tutta sua, di ispirazione alternante il rigorismo protestante coi festoni del barocco.

8-9 ott

*Il concerto Sanzogno-Milstein*

*Sono state eseguite musiche di Berg, Mendelssohn, Malipiero e Ciaikovski.*

Prima volta in Italia, a venticinque anni dalla prima esecuzione, dei Cinque pezzi sinfonici (noti come Lulu Sinfonie, composti nel 1934) di Alban Berg ricavati dall'opera Lulù, diretta da Nino Sonzogno. A seguire il Concerto in mi minore per violino e orchestra di Mendelssohn, il Notturmo di canti e balli di Gian Francesco Malipiero e la Patetica di Čajkovskij.

La musica di Berg non dovrebbe scandalizzare nessuno, ultima emanazione (stavamo per scrivere esaltazione) del romanticismo wagneriano non sempre iriconoscibile attraverso le complicazioni di una tecnica, quella della *suspense* tonale) nata apposta per mascherare le reminiscenze.[...] Solista non vigorosa ma addestrata all'impossibile scrittura vocale è stata Magda Laszlo. Successo men che tiepido da parte di un pubblico che forse ha creduto di trovarsi di fronte a «musica dell'avvenire». Ed anche questo è abbastanza scoraggiante.[...] Ancora deboli e contrastati applausi dopo il *Notturmo di canti e balli* di Gian Francesco Malipiero, recente fatica del maestro, e non così attraente – se il sonno e l'ora tarda non ci hanno ingannato – da aggiungere nuovo lustro alla sua fama. Quanto al pezzo conclusivo, la *Patetica* di Ciaikovski, è inutile dire che si tratta di una composizione di effetto sicuro di virtù di due melodie che sono giudicate volgari forse soltanto perchè sono orecchiabili. Peccato che questa sinfonia si perda poi in lungaggini iersera avvertite da un uditorio che aveva voglia di rincasare.

22,23 ott

*Lorin Maazel alla Scala*

Il giovane talento Lorin Maazel (1934-1014), scoperta di Toscanini, dirige l'orchestra della Scala nell'esecuzione del Concerto per archi, pianoforte e percussioni di Alfredo Casella e una selezione di brani da Iberia di Debussy e la Settima di Beethoven.

[...] una rivisitazione della debussiana «Iberia» che distruggendone il *flou* impressionistico la porta in clima più asciutto ma forse tale da far pensare a un poema sinfonico «a programma»; il che non era esattamente, dopo Strauss, l'intento di Debussy. Tuttavia le forti qualità direttoriali del Maazel (già da noi apprezzate) hanno

avuto modo di emergere non solo qui e nel concerto di Casella, ma anche nella Settima di Beethoven di cui raramente abbiamo ascoltato una più trascinante esecuzione.

*29,30 ott*

*La Filarmonica di Berlino con Herbert von Karajan*

Herbert von Karajan (1908-1989) direttore dei Berliner Philharmoniker dal 1954, ruolo che avrebbe ricoperto a vita.

Il concerto dell'orchestra filarmonica di Berlino diretta da Herbert von Karajan (concerto dedicato a Beethoven) è finito in modo insolito: con una energica, inaudita esecuzione dell'interludio dell'« Amico Fritz » di Mascagni. Omaggio all'Italia o semplice dimostrazione che un direttore come Karajan può trasformare in oro tutto ciò che tocca? Se tale era l'intento, è stato raggiunto.

L'energia sembra la musa di questo direttore, che ha nel complesso dell'orchestra filarmonica berlinese, uno strumento difficilmente eguagliabile. Dopo di che non veniteci a chiedere se il Beethoven che abbiamo ascoltato ieri (l'ouverture del « Coriolano », la sesta e la quinta sinfonia) è o non è, press'a poco, lo stesso che ci hanno fatto sentire dieci e vent'anni fa altri direttori non meno illustri. Un direttore come Karajan va sempre agli estremi, e gli è anche accaduto, con nostro stupore, di presentarci un «Falstaff» quasi irriconoscibile, post-straussiano.

Ieri, invece, Beethoven lo abbiamo riconosciuto di primo acchito, anche se quelle immortali musiche ci sembravano cariche di un senso che non potevano avere centocinquanta anni fa. Ma non è questo il segreto delle grandi opere: di darci l'illusione di un esplosivo a scoppio ritardato? Ogni successiva generazione ha lo scoppio che si merita. E la nostra (per tanti versi sciagurata) ha almeno questo merito: di aver portato all'exasperazione timori e angosce che in altri tempi erano appena allo stato germinale. Naturalmente, offrire musiche che abbiano simili possibilità di recupero a un uomo come Karajan è invitare la lepre a correre.

Il successo è stato straripante, addirittura ululante: certo il più grande successo della stagione.

*31 ott, 1 nov*

*Concerto Kempe Cassadò*

*Una novità assoluta di Riccardo Malipiero, brani di Schumann, Ravel e Strauss*

La prima volta del Concerto per violoncello e orchestra del compositore dodecafonico Riccardo Malipiero (1914-2003), nipote di Gian Francesco Malipiero, e della Sinfonia n. 4 in re minore di Schumann eseguite dal violoncellista e compositore spagnolo Gaspar Cassadò (1897-1966) diretto dal Maestro Rudolph Kempe (1910-1976), direttore dell'Opera di Stato Bavarese

Quando il pezzo fu finito (ma il pubblico se ne accorse in ritardo) non esuberanti applausi premiarono la fatica degli esecutori, primissimo dei quali il bravo violoncellista Gaspar Cassadó.

Vivaci approvazioni andarono invece alla «Sinfonia n. 4 in re minore» di Schumann, raramente eseguita ma interessante per una ininterrotta letizia che non troveremo spesso nelle altre musiche schumanniane. E applausi anche maggiori hanno avuto due famose composizioni: «Till Eulenspiegel» di Strauss, che porta bene ai suoi più che sessant'anni di età, anche se mostra qualche ruga, inerente più che altro al suo genere (il poema descrittivo «a programma»); e il « Bolero » di Ravel una *boite à surprise* che mantiene inalterato il suo potere di suggestione.

8,9 nov

*Lovro con Maticic e Claudio Arrau*

Il virtuoso pianista cileno Claudio Arrau (1903-1991) diretto dal Maestro croato Lovro von Matačić (1899-1985) in due sinfonie di Haydn: Sinfonia n.103 in mi b. maggiore per pianoforte e orchestra e la Terza Sinfonia.

Il Maticic ha pugno vigoroso e una scienza direttoriale della quale è testimonianza un'ormai lunga carriera svolta da anni in Germania (alla sagra di Perugia si dice che quest'anno abbia fatto miracoli). E l'Arrau è giustamente ritenuto uno dei massimi pianisti mondiali. Da simile incontro non potevano scaturire che impeccabili esecuzioni.

Lasciano però perplessi programmi di questo genere; è come se, una o due volte alla settimana, noi dovessimo abbandonare le nostre occupazioni per ascoltare la lettura di un canto leopardiano o di un capitolo dei « Promessi sposi ». Saremmo noi così pronti ad accorrere e ad applaudire? Cose simili invece, nel mondo musicale sono considerate perfettamente naturali. D'altronde, se accadesse il contrario, forse le sale teatrali sarebbero sempre vuote.

15-16 nov

*Yehudi Menuhin*

*Delirio del pubblico per il violinista*

Penultimo concerto della stagione sinfonica del violinista statunitense, naturalizzato britannico, Yehudi Menuhin (1916-1999) impegnato nell'esecuzione di un recital di musiche di Beethoven, Bach, Szymanowsky, Rossini, Paganini e della *Sonata in la minore* di Franck, di cui Montale ricorda «che secondo alcuni contiene la famosa *petite phrase* di Vinteuil (Proust: *Recherche*)», accompagnato al piano dal Maestro Marcel Gazelle.

Giunto alla celebrità come *enfant prodige* Menuhin non si è mai fermato ai suoi doni naturali ed ogni sua successiva apparizione ha segnato un accrescimento, una maturazione delle sue prodigiose qualità. Perciò anche chi diffidi dei virtuosismi finisce sempre per risentirlo con rinnovato piacere.

18,19 nov

*Delirio alla Scala per Bernstein*

L'americano Leonard Bernstein (1918-1990), direttore , d'orchestra e musicale, dal 1958 della New York Philharmonic esegue alla Scala la seconda sinfonia di Schumann, la quinta sinfonia di Prokof'ev.

Affidate a Leonard Bernstein musiche ricche di valori dinamici, e state sicuri del risultato. Il suo gesto nervoso a volte violento, ma sempre elegante trasmetterà all'orchestra una carica di vitalità addirittura esplosiva. [...]Le musiche erano particolarmente adatte: la Seconda sinfonia di Schumann, geniale, tumultuante opera di un malato che sa controllarsi e dominarsi con prodigiosa lucidità; e la Quinta sinfonia di Prokofiev, violenta eruzione di ritmi che compongono una larga pagina di affresco, un po' infiacchita, a nostro parere, nell'adagio, dove i violini non riescono a disegnare una melodia originale; ma tale da mettere alla prova il valore d'una orchestra e del suo direttore.

Sotto la guida di Bernstein ieri l'orchestra della Scala ha mostrato di non aver nulla da invidiare alle compagini straniere che abbiamo recentemente ammirate e applaudite. E il pubblico ha rivolto al giovane direttore quelle acclamazioni che di solito sono riservate ai grandi virtuosi dell'archetto. Più che un successo, un delirio.

1959

15, 16 gen

*Il concerto di Pollini*

Maurizio Pollini (1942-), vincitore nel 1959, a diciassette anni, del primo premio del Concorso pianistico Ettore Pozzoli, esegue musiche di Schubert, Beethoven, Prokofiev e Ghedini. Il giovanissimo pianista era già noto al pubblico della Scala per aver debuttato nel 1958 suonando nella prima esecuzione assoluta della Fantasia per pianoforte ed orchestra di Federico Ghedini diretto da Thomas Schippers.

Maurizio Pollini – si è scritto più volte – è una speranza del concertismo italiano; giovanissimo, appena diciassettenne (se non meno ancora), in possesso di una tecnica eccezionale, sensibile e teso come capita soltanto ai fortunati pianisti di vocazione. Questa nostra speranza matura sotto i nostri occhi ad ogni occasione: Pollini suona, e dà concerti da « grande ». E' facile pronosticare che ben presto – se le troppe lodi non lo guasteranno – diventerà il capofila della nuova generazione. [...] Pollini è anche

fortunato: ha un suo pubblico, che cresce e che lo segue, e lo ha che è ancora un ragazzo.

*21 feb*

*Il « Manfredi » di Schumann diretto da Alfredo Simonetto*

Alfredo Simonetto (1915-1963).

Come Robert Schumann, giunto al vertice del suo genio creativo e insieme sull'orlo di quell'abisso di follia che il suo cuore fin dalla prima giovinezza attendeva, abbia trasfuso in «Manfredi» - creatura byroniana – il suo stesso, possente e disperato anelito di vita, l'orrore e la grandezza di una contemplazione smisurata, si è bene sentito e compreso ieri sera nella splendida esecuzione che si è avuta al Conservatorio sotto la direzione di Alfredo Simonetto. Per la estrema complessità e difficoltà di realizzazione, che impegna tanti e così diversi elementi, assai di rado è possibile conoscere il «Manfredi»; e dell'iniziativa di ieri va reso pieno merito all'Ente dei Concerti sinfonici, che prosegue così nel modo più felice la sua attività. Forse in questo poema drammatico fatto di poesia e di musica in un solo contesto svincolato da ogni ultima costrizione formale, Schumann toccò veramente la più libera ed estrema affermazione romantica; e il maestro Simonetto ha saputo condurre tutto il vasto e tempestoso ordito con mano sempre lucida, sottolineandone ogni vibrazione, ogni più riposta sfumatura con intelligente, amorosa partecipazione. L'orchestra sinfonica e il coro della R.A.I. (questo istruito in modo esemplare dal maestro Giulio Bertola) lo hanno seguito a perfezione [...]

*17, 18 giu*

*Nino Sanzogno e Van Cliburn*

Harvey Lavan Cliburn (1934-2013) esegue alla Scala il concerto n.3 di Rachmaninov che gli aveva valso una clamorosa vittoria a Mosca l'anno precedente, 1958, al Concorso internazionale Čajkovskij. Il concorso rientrava nel programma di dimostrazione della superiorità russa in piena guerra fredda ma la bravura indiscussa del pianista lo fece trionfare nonostante fosse americano.

Il programma di iersera diretto da Nino Sanzogno, [...] presentava il giovanissimo pianista americano Van Cliburn in quel Concerto n. 3 in re minore di Rachmaninov che mette a dura prova il virtuosismo del solista non meno che la pazienza del pubblico. Alto forse più di due metri, imberbe il volto, simpatica l'espressione, Van Cliburn non ha tardato a portare il suo uditorio alle vette dell'entusiasmo tanto è apparsa prestigiosa la sua tecnica, indomabile la sua resistenza; qualità ch'egli ha poi riaffermato in una rapsodia ungherese di Liszt concessa a titolo di bis. Dopo una tale orgia di musica « a effetto » si trovava, diciamo così, male accompagnato Flavio Testi, autore di due pezzi nuovi per Milano: «Elegia», «Ditirambo», perché anch'essi, almeno in parte, chiedono molto al fragore e alla percussione.[...]

Hanno completato il programma la famosa *Pavane pour une infante defunte* di Ravel e la rapsodia *Un americano a Parigi* di Gershwin che svolge il tema della *Fiesta* di Hemingway coi modi, peraltro americanizzati, del poema sinfonico «a programma» di tipo Straussiano. Questa rapsodia, entrata persino nel repertorio di alcune bande, ha tutti i titoli per essere considerata – sia pure a un livello non eccelso – una composizione classica.

26, 27 giu

*Il concerto di Scherchen alla Scala*

*Accolto con cordialissimi applausi*

Eileen Farrell (1920-2002) soprano statunitense, assente nella replica recensita da Montale, diretta dal Maestro tedesco Hermann Scherchen (1891-1966).

L'indisposizione della cantante Eileen Farrell ci ha tolto ieri il piacere di ascoltare questa artista nelle annunciate due arie di Beethoven e di Weber; ma ha permesso in compenso, di inserire nel programma i «Cinque pezzi per orchestra op. 16» di Schoenberg che risalgono al 1909 e ben poche volte devono essere stati eseguiti a Milano. Si tratta di musiche non propriamente da camera, ma certo più adatte ad essere sentite, magari per filodiffusione, standosene tranquillamente a casa. Le loro vivisezioni timbriche, lo scoperto intento di lasciare la frase a mezz'aria senza concludere contrastano con qualche accento tardo-romantico, che più tardi Schoenberg cercò di espungere chiudendosi in un sistema più rigoroso.

Il loro maggiore interesse è di ordine tecnico, ma non crediamo che fra altri cinquant'anni musiche simili avranno molto da dire agli ascoltatori. Fra l'altro, nel 1909 poesia e pittura avevano già raggiunto risultati di tale musicalità da far impallidire quanto tentarono i musicisti di quel tempo, persuasi che la musica si fa soltanto con le note. Il maestro Scherchen, specialista in musiche moderne, ha tratto da questi «pezzi» i migliori effetti.

7, 8 ott

*I dilettanti di Leverkusen*

L'orchestra dei Bayer Philharmoniker diretta dal Maestro Erich Kraack (1898-1975) esegue, al Conservatorio di Milano, Carnevale romano di Berlioz, dal Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra di Beethoven e dalla Sinfonia Dal nuovo mondo di Dvorak.

Settantacinque elementi compongono l'orchestra dei Filarmonici Bayer ascoltata ieri sera al Conservatorio: settantacinque uomini che – facendo dell'arte nel tempo libero dalle fatiche del giorno – riscattano nel suo più alto significato la parola «dilettante». Sono bravissimi; non hanno nulla da invidiare alla maggior parte delle orchestre di professionisti. Segno che la grande tradizione musicale germanica si conserva e si preserva anche nella vita attiva di una città industriale non grandissima, come è Leverkusen.

27, 28 ott

*Il concerto Votto Backhaus*

Il pianista tedesco Wilhelm Backhaus (1884-1969) diretto alla Scala da Antonino Votto (1896-1985) famoso per dirigere a memoria.

Pubblico da grande serata al quattordicesimo concerto, che offriva non poche attrazioni: un programma di musiche note e gradite a tutti; la ricomparsa del glorioso Wilhelm Backhaus, astro di prima grandezza e tutt'altro che spento malgrado i suoi settantacinque anni; e la direzione di Antonino Votto che spesso ammiriamo come direttore d'opera, ma che raramente vediamo alla testa di esecuzioni puramente sinfoniche. Sotto la sua guida ieri l'orchestra scaligera ci è apparsa sicura, agguerrita, forse meno meccanica di altre consorelle straniere; e forse anche per questo non meno convincente [...] non meno potente è stata l'impressione destata dal famoso *Mormorio della foresta* di Wagner, un brano che conserva intatte le sue miracolose virtù. Di qui discende almeno in parte la tavolozza che ha reso possibile composizioni come *La Mer* di Debussy resta piuttosto legata alle sue liriche per canto. Qui egli ha veramente scoperto un timbro intrinseco all'espressione tematica e non ottenuta da un abile uso di strumenti e strumentini «di abbellimento».

3,4 nov

*Brahms, Chopin, Schumann*

*Il concerto alla Scala di Benedetti - Michelangeli*

Il pianista Arturo Benedetti - Michelangeli (1920-1995) è considerato il più grande pianista del XX secolo. Esegue alla Scala Quattro ballate op. 10 di Brahms, il Carnaval di Schumann, il Preludio in do diesis min. op. 45, la Sonata in si bemolle min. op. 35 e la grande Polonaise op. 22 di Chopin.

Anni fa pareva che il pianoforte, legato com'è alla sensibilità romantica, fosse uno strumento d'altri tempi, *démodé*; eppure il pianoforte continuò a vivere, non solo come strumento sempre più presente in orchestra, ma anche da solo, in virtù di concertisti sempre più moderni e « percussivi ». Il mutamento di gusto fu graduale e forse gran parte del pubblico non si accorse di nulla, abituandosi l'orecchio a nuove sonorità.

Arturo Benedetti Michelangeli, che percorre da vent'anni una trionfale carriera di concertista, sembra non essere stato neppure sfiorato da simili problemi. Artista di temperamento classico, in possesso di una tecnica portentosa, egli tende sempre a una perfetta quadratura della composizione musicale e non permette mai al particolare, al frastaglio, al semplice episodio di farsi, nel discorso, la parte del leone. Non è freddo, come qualcuno pensa, ma domina il sentimento, non se ne lascia trasportare. E non è insomma, come tanti concertisti d'oggi, un venditore di fumo [...]

6, 7 nov

*Il concerto diretto da sir John Barbirolli*

Prima volta alla Scala del direttore inglese, d'origine italiane, Sir John Barbirolli (1899-1970) con la Suite da musica drammatica di Purcell e la

Seconda sinfonia per coro ed orchestra di Mahler con la soprano Martina Arroyo (1936-) e la mezzosoprano Adriana Lazzarini (1931-).

Questo direttore – saldamente affermatosi nell'ultimo ventennio – è di ascendenza italiana, ed è anche italiano, diremmo, per temperamento; ma le musiche ascoltate ieri venivano da altri cieli. [...]

Per Mahler si può ripetere, a maggior ragione, il discorso che abbiamo fatto per Bruckner. Avendo strizzato fino all'esasperazione le ultime gocce di limone già spremuto dai grandi sinfonisti romantici essi hanno messo in crisi (si dice) l'intero sistema tonale. Di qui l'atmosfera di *revival* in cui si svolgono simili esecuzioni. Ma a parte questa discutibile opinione, non c'è dubbio che i *lieder* di Mahler (già molto noti per incisioni fonografiche) e alcune parti delle sue farraginose sinfonie rivelano un'alta spiritualità.

Non si deve chiedere sobrietà né continuità di stile al Mahler delle sinfonie, meno puro del liederista; e tuttavia solo un sordo potrebbe restare insensibile a quanto un artista gravato dall'eredità di un così pesante fardello (tutto l'Ottocento, fino a Wagner) ha saputo realizzare. E in conclusione bisogna ammettere che Mahler ha avuto i pregi dei suoi difetti e che le sue sinfonie meritano di apparire, non troppo spesso, nei programmi.

11,12 nov

*Con la pianista Martha Argerich*

*Il concerto alla Scala diretto da Paul Klecki*

Debutto alla Scala della pianista argentina diciannovenne Martha Argerich (1941-) vincitrice nel 1957 del concorso Busoni e del concorso internazionale di Ginevra. Esegue il Concerto per pianoforte ed orchestra n.20 di Mozart. Nel programma la prima del quinto concerto per orchestra di Goffredo Petrassi e la Sinfonia in re minore di Sibelius dirette dal Maestro polacco Paul Kletzki (1900-1973).

Appena diciottenne, esile, quasi una bambina, ha conquistato le simpatie dell'uditorio per il coraggio dimostrato succedendo a Benedetti Michelangeli sulla stessa scena, appena ventiquattr'ore dopo. Il tocco dell'Argerich è dolce, la sua tecnica è franca e già ragguardevole, la sua interpretazione del Concerto in re minore per pianoforte e orchestra K. 466 di Mozart supera fin d'ora i limiti dello scolasticismo. Vincere i concorsi può anche non voler dire nulla, ma nel caso dell'Argerich si direbbe che non sia difficile tirare un oroscopo favorevole alla sua carriera.[...]

la Sinfonia n. 1 in re minore di Jan Sibelius, tematicamente ricca, soprattutto nel primo tempo, ed eseguita dall'orchestra e dal maestro Klecki in modo meraviglioso. Musiche come queste sono un ponte tra il tardo romanticismo brahmsiano e le più recenti escavazioni nell'etnofonia regionale attuata da Krenek e Bartok. Ma il fondo ultimo del finnico Sibelius è ancora descrittivo-romantico, immediatamente accessibile pure al pubblico d'oggi. Calde approvazioni hanno salutato anche Sibelius e i suoi esecutori.



1961

«Corriere della sera» 29 gen

*Concerto Prausnitz*

Il Maestro Frederik William Prausnitz (1920-2004) dirige al Teatro Nuovo di Milano quattro novità di Ives, Riegger, Ruggles e Dello Joio ed il Capricorn di Samuel Barber.

Il numero di maggior interesse è stato senza dubbio la « Terza sinfonia » di Ives, composta nel 1911 ed eseguita per la prima volta nel 1945. Ives è un caso straordinario nella musica americana; filosofo, pioniere nel campo delle assicurazioni, fu musicista di gran talento che giunse a tutte le scoperte della musica moderna attraverso la sua solitaria esperienza. E' stato chiamato il Whitman dell'America, in effetti ha cantato la parte migliore del suo popolo, e la «Terza sinfonia» rappresenta un momento felicissimo della sua creazione per la vastità degli orizzonti e l'impegno spirituale.

21,22 giu

*Gli onori del trionfo a Pollini*

Maurizio Pollini (vedi 1959) torna alla Scala diretto dal Maestro rumeno Sergiu Celibidache (1912-1996). Montale si riferisce all'epistolario del pianista Dante Michelangelo Ferruccio Busoni (1866-1924)

Nel concerto di iersera diretto da Sergio Celibida che la grande attrazione era data dal non ancora diciottenne pianista Maurizio Pollini, già noto da qualche anno al nostro pubblico come promettentissimo giovanotto prodigio, ma oggi promosso alla Scala dopo la sua grande vittoria nel concorso Chopin di Varsavia.

Il Pollini, al termine del Concerto n.1 in mi minore per pianoforte e orchestra di Chopin, ha ottenuto dalle almeno duemila persone del pubblico quei trionfali onori che sono solitamente riserbati agli eroi della tastiera. Li ha largamente meritati per l'impeccabile tecnica, la perfezione della quadratura e la quasi completa rinunzia ai facili effetti. Parlare di lui come di una promessa sarebbe fargli torto; egli è già un artista che può aspirare a un grande avvenire, se di augurabile avvenire può parlarsi per la estenuante e arida carriera del concertista. (Il Pollini, che non ha trascurato la sua educazione generale, ha certo letto le lettere di Busoni e sa probabilmente che lacrime grondi e di che sangue la strada che gli si apre dinanzi). A lui vanno tutti i nostri auguri.

28,29 settembre

*Un nuovo "Stabat"*

*Successo dei polacchi alla Scala*

Il direttore polacco Jan Krenz (1926-) dirige il debutto alla Scala dell'orchestra della radio Polacca e del coro della Filarmonica di Cracovia diretto da Josef Bok.

Ad apertura di programma l'orchestra polacca ha eseguito a pieni polmoni l'« Ouverture tragica » di Brahms; e a conclusione quel « Concerto per orchestra » di Bela Bartok, opera composta nel '43-'44 dal maestro magiaro, dietro invito di Kusseviski, e considerata, a seconda delle opinioni, come il prodotto di un Bartok ormai succube del gusto americano o come una « summa » delle sue più alte qualità. Si tratta di un concerto assai composito, nel quale l'autore è sempre riconoscibile per il suo caratteristico impiego « al limite » degli strumenti a fiato e per il tono popolare e grottesco dei temi. Non vi mancano frasi di tipo ciaicovskiano e almeno una citazione della « Vedova allegra ». Nell'insieme un pezzo d'effetto, strumentato con diabolica abilità e applaudito senza risparmio. Al maestro Krenz, che ha dato una prova veramente convincente di sé, sono andate le più festose accoglienze.

7,8 ott

*Successo di Jochum e Janigro*

Il Maestro bavarese Eugen Jochum (1907-1987) fu il secondo di tre fratelli musicisti: il maggiore Otto (1898-1960) direttore di coro e compositore ed il minore Georg Ludwig (1909-1970) direttore d'orchestra. Solista il violoncellista milanese Antonio Janigro (1918-1989).

La pioggia torrenziale di ieri sera non ha impedito al pubblico della Scala di affollare per due buoni terzi la vasta sala del Piermarini. Dirigeva l'ottavo concerto il maestro bavarese Eugen Jochum (il più noto dei tre fratelli musicisti) e sedeva al violoncello Antonio Janigro, concertista che fu allievo del Crepax e si è poi formato alla classe Casals della Scuola normale di musica (Parigi). Nel «Concerto in si minore» di Antonin Dvorak, che appartiene al periodo americano dell'autore della Sinfonia «Dal nuovo mondo» e la ricorda assai per la romantica effusione di alcuni temi, il violoncellista si è riconfermato tra i maggiori di oggi e ha tratto il miglior partito possibile da una musica che gli è probabilmente congeniale. Il pubblico lo ha festeggiato con viva simpatia, e con lui il maestro Jochum che ha guidato l'orchestra in modo impeccabile.

12, 13 ott

*Scoperto un nuovo Cantelli?*

*Con il giovane direttore d'orchestra si è esibito il noto violinista Nathan Milsfein*

Debutto alla Scala di Pietro Bellugi (1924-2012) nella Sinfonia n. 1 di Mahler. Il violinista russo, naturalizzato statunitense Nathan Milsfein (1903-1992) esegue il Concerto in sol minore di Bruch

Fiorentino, trentasettenne, magro e nervoso, Piero Bellugi, che ha diretto il concerto sinfonico di ieri sera, appariva per la prima volta sul podio della Scala. Chi l'ha ascoltato altre volte ha creduto di ravvisare in lui la stoffa di un nuovo Cantelli; è forse presto per dirlo dopo una sola prova, ma non si può tacere ch'egli ha prodotto l'impressione più favorevole. Una composizione come la « Prima Sinfonia » di Mahler richiede una tale tensione e una tale comprensione delle sue sottili nervature timbriche da non ammettere esecuzioni approssimative; e nulla di generico si è rivelato ieri nell'interpretazione del Bellugi, evidentemente innamorato di quella difficile musica.

Difficile anche per il carattere della tematica, del tutto insolita nel sinfonismo tradizionale.

Grande direttore d'orchestra il Mahler, e anche direttore di musiche teatrali, egli ha immesso nelle sue sinfonie un tipo di vocalismo strumentale che ha le sue origini nel teatro, e persino in quel teatro che chiamò poi verista e che meglio potremmo definire come tardo romantico. Si è detto che Mahler è spesso volgare nei suoi temi e che in lui il sublime si mescola col pedestre; ma d'altra parte questo sembra proprio il suo carattere più interessante. In lui la sinfonia diventa romanzo, con gli inevitabili detriti del genere. Chi ama la musica pura, immacolata, inespressiva (nel senso antipsicologico) rifuggerà inevitabilmente dalle vaste composizioni mahleriane per cercare rifugio nei *lieder* di questo maestro (anch'essi, tuttavia, legati in cicli che hanno il carattere di sinfonie per voci e strumenti).

Gli altri, forse i più, si accosteranno con fiducia alle opere maggiori di un musicista che per le sue arditezze armoniche fa presagire la rivoluzione tonale tuttora in atto. [...]

## Abbreviazioni bibliografiche delle opere di Eugenio Montale:

AF: *Auto da fè*, in Id., *Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 1997.

AMS: *Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 1997.

ASM: *Altri scritti musicali*, in Id., *Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 1997.

FD: *Farfalla di Dinard*, in Id., *Prose e racconti*, a cura di Forti, M. e Previtera, L., Milano, Mondadori, 1997.

PS: *Prime alla Scala*, in Id., *Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 1997.

PR: *Prose e racconti*, a cura di Forti, M. e Previtera, L., Milano, Mondadori, 1997.

SMP: *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 2006.

TP: *Tutte le poesie*, a cura di Zampa, G., Milano, Mondadori, 2007.

# Bibliografia

## Bibliografia primaria

Eugenio Montale:

*Farfalla di Dinard*, Torino, Mondadori, 1975.

*Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

*Quaderno Genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983.

*Le occasioni 1928-1939*, commentate da Isella, D., Torino, Einaudi, 1996.

*Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 1997.

*Prose e racconti*, a cura di Forti, M. e Previtera, L., Milano, Mondadori, 1997.

*Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Isella, D., Milano, Adelphi, 1997.

*Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, a cura di Polimeni, G., Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli studi di Pavia, 1999.

*La musica politica*, poesia extravagante resa nota da D. Porzio in *Con Montale a Stoccolma: Diario di Svezia, con un prologo a Milano e sedici fotografie dell'autore*, Milano, Ferro, p. 19.

*Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 2006.

*Tutte le poesie*, a cura di Zampa, G., Milano, Mondadori, 2007.

*Lettere a Clizia*, a cura di Bettarini R., Manghetti G. e Zabagli F., Milano, Mondadori, 2006.

*Diario del '71 e del '72*, a cura di G. Massimo, Milano, Oscar Mondadori, 2010.

*Quaderno dei quattro anni*, a cura di Bertoni, A. e Gallerani, G. M., Milano, Oscar Mondadori, 2015.

Corrispondenza epistolare (12 lettere) Montale- Mila, Massimo Mila Collection, Paul Sacher Foundation, Basel.

## Bibliografia critica:

Almasi, G., *Corno inglese*, «Studi novecenteschi», a II, 6, nov. 1973.

Aversano, M., *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Ferraro, 1984.

Aversano, M., «*Per Album*»: *la Volpe di Montale e il melodramma*, «Lingua e Stile», 1988

Bellucci, L., *Le poesie per Camillo Sbarbaro (e la Bohème)*, in Id., *Due schede per gli Ossi di Montale*, «Studi e problemi di critica testuale», n.13, 1976.

Bortolotto, A., *Il lungo viaggio di Montale tra le note*, «la Repubblica», 23 ottobre 1996.

Bonisconti, M., *Montale Eugenio*, in *Dizionario Enciclopedico della musica e dei musicisti*, diretto da Basso, A., vol. V, Torino, Utet, 1988.

Bonora, *Conversando con Montale*, Rizzoli, Milano, 1983.

Bausi, F., *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, in Chessa, S. e Tortora M., *Interazioni montaliane*, «Ellisse», VII, 2012, pp. 64. 101.

Biasin, G., *Il vento di Debussy: la poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.

Briganti, P., «*Si paga a caro prezzo/un'anima moderna*». *I segni della modernità nella poesia di Montale*, «Chroniques italiennes», A. 2000, N.2.

Cappelletto, S., *Montale critico musicale*, «Musica e Dossier», III, 21 settembre 1988.

Cary, J., *Three modern italian poets. Saba, Ungaretti, Montale*, New York University press, 1969.

Carrai, S., *Montale, Loira e il ricordo di Firenze*, in A.A.V.V., *Testimonianza per Eugenio Montale*, «Antologia Viesseux». NS II, 1996.

Casadei, A., «*I Miraggi*» di Montale, «Studi novecenteschi», XV, numero 35, 1988.

Casadei, A., *Montale*, Bologna, il Mulino, 2008.

Chessa, S., *Fili di Arianna da Montale a Malipiero. (Botta e risposta I, Keepsake e il Mottetto degli sciacalli)*, «Studi di filologia italiana», LXIV, 2006.

Contorbia, F., *Aggiunte per Montale critico*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1970, nn. 2.3.

Contorbia, F., *Le immagini di una vita*, introduzione di G. Contini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996.

Contorbia, F., *Eugenio Montale, Genova, il Modernismo*, Bologna, Pendagrone Ed., 1999.

Corti, M., *Un nuovo messaggio di Montale: Satura*, «Strumenti critici», n. 15, 1971.

Cè, S., *Montale e Debussy. Verso l'uniformità di suoni e strutture*, «Strumenti critici», XVI, 1 gennaio 1992.

Dalmati, *Musica nella poesia di Montale*, in AA. VV., *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno di Genova 25-28 novembre 1982, Firenze, le Monnier, 1984.

Debenedetti, G., *Poesia italiana del Novecento*, Prefazione di Berardinelli A., introduzione di Pasolini, P. P., Milano, Garzanti, 2000.

De Caro, P., *A Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice Americana di Eugenio Montale*, Foggia, Matteo De Meo editore, 1999.

Delucchi, F., *Montale ad Eastbourne. La porta girevole di un albergo di lusso*, «Rivista di studi italiani», Anno 2011, n.2.

De Rogatis, T., *Montale e l'epifania. Commento ed interpretazione di Sotto la pioggia, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata*, «Allegoria», 62.

Ferraris, A., *Montale e gli Ossi: una lettura*, Milano, Adelphi, 1983.

Forti, M., *La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1974.

Gadda, C. E., *Montale o l'uomo musico*, «Tempo», a. VIII, n.199, 25 feb.-4 mar.

Gavazzeni, G., *I nemici della musica. Con uno scritto di Montale*, Milano, Scheiwiller, 1965.



- Gelli, P., *Montale e il melodramma*, «Leggere», 10 (1997), n° 89.
- Grignani, M. A., *Due prose veneziane*, in *Lecture montaliane*, Genova, Bozzi, 1971.
- Grignani, M. A., *Due poesie inedite di E. Montale*, «Strumenti critici», 1973, n.22-23.
- Grignani, M. A., *Meaterlinck, Debussy, Blake, Rossetti*, in Id., *Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998.
- Grignani, M. A., Luperini, R., *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998. Con interventi di:
- Orlando, R., «O maledette reminescenze!». *Per una tipologia della 'citazione distintiva' nell'ultimo Montale*, pp. 95-120.
  - Contorbia, F., *Montale critico nello specchio delle lettere: una approssimazione*, pp. 261-275.
- Inzerillo, G., *Letteratura e musica nel Novecento. D'Annunzio, Montale, Zanzotto*, in *Letteratura, musica e arti figurative tra Settecento e Novecento*, a cura di Perrone, D., Tedesco N., Firenze, Franco Cesati Editore, 2014.
- Ioli, G., *Montale*, Roma, Salerno editrice, 2002.
- Iovino, R., *L'amante della cattiva musica*, «Il giornale della musica», 1996.
- Iovino, R., Verdino, S., *Montale la musica e i musicisti*, Genova, SAGEP, 1996. Con interventi di:
- Gavazzeni G., *Il mio Montale*, pp. 19-22.
  - Dalmati, M., *Intervalli, musica e parola*, pp. 23-24.
  - Tanasini, G., *Ambiente e vita musicale negli anni della formazione*, pp. 25-38.
  - Iovino, R., *Montale e la critica musicale*, pp. 39- 52.
  - Verdino, S., *Il mancato Lotario*, pp. 53- 68.
- Lavezzi, G., *Prime alla scala*, in Montale, E., *Il secondo mestiere: arte, musica e società*, Milano, Mondadori, 1997.
- Leporatti, R., *Intorno ai Mottetti IV-IV di Montale*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di Bacherucci I., Giusti, S., Taselli, N., Firenze, Le lettere, 2000.

Leporatti, R., *Il mottetto XIII di Eugenio Montale, Offenbach e la primavera hitleriana*, «Leggere», n. 11, 2006.

Lonardi, G., *Il fantasma dell'opera*, in Id., *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino, 2003.

Lonardi, G., *Il fiore dell'addio, Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003.

Lonardi, G., *Montale, la poesia e il melodramma*, «Chroniques italiennes», n.57, Parigi, 1999.

Luperini, R., *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984.

Luperini, R., *Storia di Montale*, Roma – Bari, Laterza, 1986.

Luperini, R., *Commentando Corno Inglese: musica e simbolismo nel primo Montale*, in Id., *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori editore, 2012.

Macrì, O., *La poetica di Eugenio Montale attraverso gli scritti critici*, in Id., *Poetica e prassi poetica di Eugenio Montale*, «L'albero», 1984.

Macrì, O., *La poetica letteraria e musicale attraverso gli scritti: Il verso montaliano e la sua «motivazione» musicale –verbale*, in Id., *Studi montaliani. La vita della parola*, Firenze, Le lettere, 1996.

Mapelli, B., *Montale a Milano*, Milano, Strenna dell'istituto ortopedico Gaetano Pini, 1983.

Marchetti, L. M., *Prima le parole e dopo la musica: Montale e Euterpe*, «Lettere italiane», 1999.

Martini, A., *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, «Versants: Litterature italienne contemporaine», n.11. 1987.

Mc Comick, *Sound and silence in Montale's 'Ossi di seppia'*, «The modern language review», vol. 62, n.4, ott. 1967.

Mengaldo, P. V., *Una preistoria: «Corno inglese» e «Alcyone»*, «Studi in memoria di Luigi Russo», Pisa, Nistri Lischi, 1973 poi in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Mengaldo, P. V., *Per una cultura linguistica di Montale: qualche restauro (cap. II.1, Un verso degli Ossi e il libretto della Bohème, II.2, Corno inglese)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati - Boringhieri, 1996.

Mengaldo, P. V., *Montale critico musicale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi editore, 1982, pp. 235-273.

- *Montale «Fuori di casa»*, pp. 339-357.

Mengaldo, P. V., *Verdi e Montale*, «Studi sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse», a cura di Albarosa, N., Calabretto, R., Udine, Forum, 2001.

Mengaldo, P. V., *Situazioni di Montale*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Mila, M., *Con Montale in un parco d'opera*, «La Stampa», 8 dicembre 1981.

Motolese, M., *le 'Occasioni' una lettera inedita ad Alfredo Gargiulo*, «Bollettino d'Italianistica», A. 2007, N.2.

Nascimbeni, G., *Montale*, Milano, Longanesi, 1969.

Orlando, S., *Alla Scala con Eusebio e Malvolio*, «Paideia», 37 (1982).

Ott, C., *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica de costruttiva dei Diari*, Milano, Angeli, 2006.

Ramat, S., *Un Preaccordo*, in *Lecture montaliane in occasione dell'ottantesimo compleanno del poeta*, cit., Genova, Bozzi ed., 1981.

Rebay, L., *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale, Milano, 12-13-14 settembre/ Genova 15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983.

Ricci, F., *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005.

Rizzo, S., *Schede per Corno Inglese*, 2012, «Ellisse», 2013/1.

Rossi, L. C., *Montale e «l'orrido repertorio operistico»: presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo, Sestante edizioni, 2007.

Romolini, T., *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze università press, 2012.

Saccone, A., «Non è un poeta moderno»: Dante “esposto” da Montale., «Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant’anni», 2016.

Sanguineti, E., *Documenti per Montale: Accordi*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Sanguineti, E., *In margine a un Paradosso*, in Iovino R., Verdino, S., *Giuseppe Verdi, genovese*, Celebrazioni Verdiane Genova, Lim, 20

Scaffai, N., *Prose narrative*, Milano, Mondadori, 1998.

Scaffai, N., *Montale e il libro di poesia*, Maria Pacini, Fazzi editore, Lucca, 2002.

Scaffai, N., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.

Solmi, S., *La poesia di Montale, Le Occasioni di Montale, Montale 1925*, in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976.

Spagnoletti, G., *Preistoria di Montale*, «Letteratura», Gen-Giu n.79-81, 1966.

Talbot, G., *Montale sulla scia di Stravinskij: il contesto musicale della «Primavera hitleriana»*, «Studi Novecenteschi», LIV, 1997.

Testa, E., *Montale*, Torino, Giulio Einaudi ed., 2000.

Tordi Castria, R., *Montale a teatro*, Atti del convegno 23-24 aprile, Roma, Bulzoni, 1997.

Tordi Castria, R., *Montale e “Iris” di Illica Mascagni, Wagner e Nietzsche nella costellazione del primo Montale*, in Id., *Montale europeo: Ascendenze culturali nel percorso montaliano da “Accordi” a “Finisterre”(1922-1943)*, Roma, Bulzoni, 2002.

Tortora, M., «Ogni apparenza dintorno vacilla s’umilia scompare» Corno inglese, «Allegoria», 2012, n.65-66.

Verdino, S., *Critico musicale*, in Id., *La Liguria di Montale*, Savona, Marco Sabatelli editore, Savona, 1996.

Verdino S., « *La passion dominante*». *Melodramma e poesia*, in Macerano, G., Boragina, P., *Una dolcezza inquieta: l'universo poetico di Montale*, Milano, Electa, 1996.

Verdino, S., *Gli ingredienti della recensione musicale per Montale e Vigolo*, in Guaragnella P., Santagata M., *Studi di Letteratura italiana per Vitorio Masiello*, Roma- Bari, Laterza, to III.

Verdino, S., *Montale cronista musicale di Venezia*, «Resine», Gennaio – Marzo 2002.

Zollino, A., *Saggi su musica e tradizione nell'opera montaliana*, «Rivista di letteratura italiana», 2008.

Zollino, A., *I paradisi ambigui. Dieci saggi su Eugenio Montale*, Piombino, Il Foglio, 2008.

## Altri testi

*La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Capra, M. e Nicolodi, F., Parma, Marsilio ed., 2011.

*Teatro alla Scala*, introduzione a cura di Isotta, P., Milano, SKIRA, «Corriere della sera», 2004.

Abignete, E., *Letteratura musica ed arti dello spettacolo*, in De Cristofaro, F., *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014.

Adorno, T. W., *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002.

Adorno, T. W., *Wagner*, Torino, Einaudi, 1966.

Arato, F., *Lettere in musica: gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi ligure, Città del silenzio, 2007.

Barilli, B., *Il delirama*, a cura di Avellini, L., Viola, L., Torino, Einaudi, 1985.

Bontempelli, M., *La passione incompiuta*, Milano, Mondadori, 1958.

Bortolotto, M., *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003.

Brown, C., *Musica e letteratura: una comparazione delle arti*, traduzione di Pantini, E., Roma, Lithos ed., 1996.

Cuccu, M. F., La “*musica sognata*” di *Claude Debussy*, «XAOS. Giornale di confine», Anno II, N.3, Novembre-Febbraio, 2003-2004.

Debenedetti, G., *Proust e la musica*, in id., *Rileggere Proust*, Milano, Garzanti editore, 1994.

Decombel, S., *Per una retorica dell'ascolto. Gli scritti sulla musica di Savinio e Bontempelli*, «Critica letteraria», n.3, 2009.

Della Corte, A., Pannin, G., *Storia della musica*, Torino, UTET, 1952.

Donà, M., *Filosofia della musica*, Milano, Bompiani, 2006.

Eco, U., *Apocalittici integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

Fracci, C., *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Rotelli, E., Milano, Mondadori, 2013.

Gallotta, B., *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico ed il suo rapporto con la musica*, Milano, Rugginenti editore, 2001.

Gavazzeni, G., *Quaderno del musicista*, Bergamo, Stamperia Conti, 1952.

Gavazzeni, G., *Il sipario rosso: Diario 1950-1976*, Torino, Einaudi, 1996.

Guarnieri Corrazzoli, A., *Tristano mio Tristano*, Bologna, il Mulino, 1988.

Hanslick, E., *Il bello musicale*, Palermo, Aesthetica, 2007.

La Via, S., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conti*, Roma, Carocci, 2013.

Mila, M., *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993.

Mila, M., *Mila alla Scala*, Milano, Rizzoli, 2001.

Mussi, R., *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

Napolitano, E., *Debussy, la bellezza e il Novecento*, Torino, Edt, 2015.

Nielsen, R., *Le forme musicali*, Bologna, Bongiovanni, 1961.

Kern, S., *Il tempo e lo spazio*, Bologna, il Mulino, 2007.

Jankélévitch, V., *La musica e l'ineffabile*, a cura di Lisciani, E., Milano, Bompiani, 1998.

Jarocinski, S., *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Firenze, Discanto edizioni, 1980.

Paratore, E., *Moderni e contemporanei fra letteratura e musica*, Leo S. Olschki editore, 2012.

Panza, P., *Un palco all'opera*, a cura della Fondazione «Corriere della sera», Milano, Rizzoli, 2006.

Pennings, L., *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica, romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Franco Cesati ed., 2009.

Petrocchi, F., *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, Viterbo, Archetipo libri, 2009.

Pizzetti, I., *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945.

Ruwet, N., *Linguaggio e musica e poesia*, Torino, Einaudi, 1983.

Saccone A., *Qui vive/ sepolto/ un poeta*, Napoli, Liguori, 2008.

Said, E. W., *Sullo stile tardo*, Milano, il Saggiatore, 2009.

Savinio, A., *La scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977.

Solmi, S., *Poesie e versioni poetiche*, Milano, Adelphi, 1983.

Spaziani, M. L., *Montale e la Volpe. Una lunga amicizia*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011.

Spignoli, T., *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS, 2014.

Surian, E., *Manuale di storia della musica*, vol. III, IV, Torino, Rugginenti editore, 2005.

Tonani, E., *Strategie di resa grafica nel Novecento*, in Dolfi, A., *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, University Press, 2015.

Verdino, G., *Storia delle riviste genovesi: da Morasso a Pound*, Genova, La Quercia, 1993.

Verlaine, P., *Poesie*, Introduzione di Spagnoletti, G., traduzione di Minare, R., Roma, Newton Compton editori, 1981.

Villiers de l'Isle-Adam, *Racconti crudeli*, introduzione, traduzione e note di G. Ferretto, Genova, edizioni culturali internazionali, 1986.

Von Kalher, E., *La torre e l'abisso*, Milano, Bompiani, 1963.



Finito di stampare a Napoli il 31 marzo 2016